







Heft 27.

STUDIEN

ZUR

DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE

DIE

GENREDARSTELLUNGEN ALBRECHT DÜRERS

VON

WILHELM SUIDA



STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1900

Von den **Studien zur Deutschen Kunstgeschichte** sind bis jetzt erschienen:

1. Heft. Verzeichniss der Gemälde des Hans Baldung gen. Grien zusammengestellt von Dr. phil. Gabriel von Térey. ℳ 2. 50

2. Die Sculpturen des Strassburger Münsters. Erster Theil: Die älteren Sculpturen bis 1589. Von Dr. Ernst Meyer-Altona. Mit 35 Abbildungen. ℳ 3. —

3. Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der Deutschen Handschriftenillustration im späteren Mittelalter. Von Dr. Rudolf Kautzsch. ℳ 2. 50

4. Der Uebergangsstil im Elsass. Ein Beitrag zur Baugeschichte des Mittelalters. Von Ernst Polaczek. Mit 6 Lichtdrucktafeln. ℳ 3. —

5. Die bildenden Künste am Hof Herzog Albrechts V. von Bayern. Von Max Gg. Zimmermann. Mit 9 Autotypieen. ℳ 5. —

6. Der Meister der Bergmannschen Officin und Albrecht Dürers Beziehungen zur Basler Buchillustration. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Holzschnittes. Von Dr. Werner Weisbach. Mit 14 Zinkätzungen und einem Lichtdruck. ℳ 5. —

7. Die Holzschnitte der Kölner Bibel von 1479. Von Dr. Rudolf Kautzsch. Mit 2 Lichtdrucktafeln. ℳ 4. —

8. Die Basler Buchillustration des XV. Jahrhunderts. Von Dr. Werner Weisbach. Mit 23 Zinkätzungen. ℳ 6. —

9. Eine Thüringisch-Sächsische Malerschule des XIII. Jahrhunderts. Von Arthur Haseloff. Mit 112 Abbildungen in Lichtdruck. ℳ 15. —

DIE

GENREDARSTELLUNGEN ALBRECHT DÜRERS

STUDIEN ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE
27. HEFT.

DIE GENREDARSTELLUNGEN ALBRECHT DÜRERS

VON

WILHELM SUIDA



STRASSBURG
J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel)
1900

MEINER LIEBEN MUTTER

GEWIDMET.

Inhalt.

In meines Herzens Grunde
Dein Nam' und Kreuz allein
Funkelt all Zeit und Stunde,
Drauf kann ich fröhlich sein.

In einem Ueberschuss von Gefühlskraft und in ihr wurzelndem Phantasiereichthum hat Thode das Wesen des Deutschen, wie es in der bildenden Kunst sich äussert, erkannt.[1] Seine Ausführungen, auf welche wir hier verweisen, bilden die Grundlage für die folgende Betrachtung einer Seite der Dürer'schen und (in einleitender Uebersicht) der deutschen Kunst der vorhergehenden Jahrhunderte, welche unter diesem Gesichtspunkt eine eingehendere Behandlung noch nicht erfahren hat. Wohl hat Berthold Riehl in einer Studie über das Sittenbild in der deutschen Kunst das unter diese Kategorie gehörige Material zusammengestellt,[2] und wir werden daher bei der Besprechung eines Theiles der für uns in Betracht kommenden Werke, vornehmlich der frühen Zeit uns unter Hinweis auf seine Beschreibungen kürzer fassen können. Doch mussten wir, von einer anderen Grundanschauung ausgehend, manches wiederholen, um es unserem Zusammenhang einzufügen.

Der Gedanke, von welchem wir ausgingen, ist aber kurz gefasst folgender: Als zwei wesentliche Arten künstlerischer Auffassung lassen sich die pathetische und die humoristische unterscheiden. Erstere beruht, wie es schon der Name bezeichnet, auf einer tiefen, leidensvollen Erkenntniss vom Wesen der Welt; es genügt zur Verdeutlichung des Charakters der dieser Grund-

[1] H. Thode, «Die deutsche bildende Kunst» in H. Meyer: Das deutsche Volksthum, Leipzig 1899.
[2] B. Riehl: Das Sittenbild in der deutschen Kunst, Berlin 1884.

stimmung entspringenden künstlerischen Productionen auf die aus einer immer erneuten Versenkung in das Leiden des Erlösers hervorgehende Gestaltung der Passion hinzuweisen. Den Humor dürfen wir, allgemein gefasst, als das heiter überlegene Spiel des Geistes mit den Erscheinungen der Wirklichkeit, in einer das Charakteristische derselben übertreibenden Weise, bezeichnen. So liegt im Humor eine Reaction gegen das der Versenkung in das Wesen der Welt entspringende Leiden. Durch die zu Grunde liegende Gefühlskraft und den Phantasiereichthum musste sich gerade beim deutschen Künstler der Humor zum Schöpferisch-Gestaltenden erheben, während die Selbstbeschränkung nach der Seite leidenschaftlichen seelischen Ausdrucks und phantastischer Erfindung, welche in der italienischen Kunst die hohe stilistische und formale Vollendung ermöglichte, zur Folge hatte, dass eine naive Aeusserung des Humors nur in vereinzelten Fällen eintreten konnte. Bezeichnend hierfür ist, dass die humorvolle Gestaltung des Puttos, welcher, wie Bode ausgeführt hat,[1] die einzige eigentlich genrehaft verwendete Gestalt der italienischen Renaissancekunst ist, gerade von demselben Donatello ausging, welcher die Passion Christi in der leidenschaftlich erregtesten Weise darstellte.

Doch wenden wir uns zur deutschen Kunst zurück. In dem Streben nach charakteristischer Verdeutlichung des Wesens hatte der in ihr zu Tage tretende Naturalismus seinen Grund,[2] der Kraft der Phantasie entsprang die Erschaffung weit über das in der Erscheinungswelt Gegebene hinausgehender phantastischer Gebilde. Beide Arten von Formen, naturalistische und phantastische, erscheinen im Dienste des Humors angewandt. Wir werden es im folgenden also mit Genredarstellungen im eigentlichen Sinne und den Schöpfungen einer spielend mit den Formen waltenden Phantasie zu thun haben. Von letzterer Gruppe sind natürlich jene Gestaltungen zu trennen, in denen wir phantastische Formen als stärksten Ausdruck des Pathetischen verwendet finden; diese haben uns hier nicht zu beschäftigen.

[1] Jahrbuch der kgl. preuss. Kunstsammlungen, 1887.
[2] S. Thode, a. a. O.

EINLEITUNG.

Geschichtliche Uebersicht bis auf Albrecht Dürer.

Für die älteste keltische und germanische Ornamentik hat man als entscheidendes Merkmal die wunderliche Mischung von Naturnachahmung und Phantastik erkannt. Das aus der Antike übernommene Bandflechtwerk ist im Norden naturalistisch zum Riemenwerk umgewandelt worden. Aber man blieb dabei nicht stehen, sondern durch die Einfügung von Thierköpfen, ja von ganzen Thierleibern in die ornamentale Verschlingung steigerte man das Leben derselben, durchbrach man schon damit die Schranken des antiken Stiles zu Gunsten einer gesteigerten Belebung.

Mit der Karolingischen Epoche trat ein grosser Aufschwung in der Darstellung des Figürlichen, vor Allem des Menschen in der germanischen Kunst ein. Doch war diese von Karl dem Grossen ins Leben gerufene Kunstübung nothwendiger Weise zu sehr auf den Anschluss an die Antike begründet, als dass das Volksbewusstsein sich in naiver Weise in ihr hätte äussern können. Wie die einzelnen Formen, welche man anwandte, so nahm man sich auch gewisse Stilprincipien aus der römischen Kunst zum Vorbild. In den entlehnten Formen aber konnte man bei der geringeren technischen Fertigkeit nicht jene Freiheit entfalten, welche sich nur ergiebt, wenn Wollen und Können in entsprechenderem Verhältniss zu einander stehen. Daher gewahren wir die Kräfte immer angespannt, selten im Spiele sich ergehend, worin ja gerade die Grundbedingung für die Entfaltung des

Humors liegt. Nur an untergeordneten Stellen war es der Phantasie vergönnt ungebundener zu walten: an den Canonesbogen und den Initialen, an beiden die Dekoration sich dienstbar machend. Und es ist sehr charakteristisch, dass wir sie an diesen Stellen mit Gestaltungen beschäftigt finden, welche sowohl der Beobachtung der Natur und des Lebens, als antiken Mythen und der Volksfabel entstammen; zugleich aber leben phantastische Vorstellungen weiter, welche seit den ältesten Zeiten das Hauptelement aller künstlerischen Aeusserung der Germanen gewesen zu sein scheinen. Antike Gebilde, besonders Mischwesen, Centauren und Sirenen, kamen dieser Neigung entgegen und wurden, freudig aufgenommen, bald in einem nichts weniger als antiken Sinne verwendet und umgewandelt. Auch die durch die hellenistische Kunst zuerst gebrachten Personifikationen von Oertlichkeiten, Flüssen und wohl auch allegorische Gestalten wurden aufgegriffen und erfuhren eine besondere Ausbildung. Wichtiger für uns sind jene, menschliche Beschäftigungen oder Zustände darstellenden Gestalten, welche zwar auch aus dem Alterthum (für einige Fälle ist von Janitschek die syrische Kunst nachgewiesen) stammen, aber doch immer ihr natürlichstes Vorbild in dem Leben der Zeit fanden. Da begegnen wir dem Fischer, dem Bogenspanner, besonders Jagd- und Kampf-Scenen. In Wandgemälden wurden zu Ludwigs des Frommen Zeit in der Pfalz zu Ingelheim Thaten der Helden dargestellt. Noch muss bemerkt werden, dass die Thiere, zum Beispiel in der Darstellung des Lebensbrunnens schon von guter Naturbeobachtung zeugen und mit grösserer Freiheit als die Menschen gegeben werden, eine Erscheinung, welche in der Frühzeit antiker Kunst ihr Analogon findet.[1]

Mit dem X. Jahrhundert trat eine Wendung ein insofern, als man die christliche Legende ausführlicher darzustellen begann. Weisen die Compositionsschemata derselben auf altchristlichen und

[1] Herr Dr. Swarzenski hatte die Güte, mich auf eine Gruppe früher karolingischer Evangelienhandschriften sicher deutschen Ursprungs (aus Franken) aufmerksam zu machen, welche in den Bogenfeldern der Canonestafeln die Evangelistensymbole in Beziehung zu einander gesetzt, ja oft in sehr lebendiger Unterhaltung zeigen. Wir haben darin eine originale Schöpfung des deutschen Geistes vor uns.

byzantinischen Einfluss hin, so war es zunächst die Anwendung des Zeitcostüms und die Einführung von direkt dem Leben entlehnten Einzelheiten, in welcher die freiere Bethätigung der künstlerischen Phantasie sich geltend machte. Aber die Freude an der Darstellung des Lebens verräth sich auch vielfach in der Erfindung: die Geschichte Christi ward ausführlich erzählt, seine Geburt, die Verkündigung an die Hirten, seine Wunder (Speisung des Volkes, unter welchem eine Mutter ihr Kind säugend erscheint), besonders seine Krankenheilungen, bei welchen die Darstellung von Krüppeln dazu zwang auf der Strasse gesehene Figuren abzubilden; ferner wurden viele Gleichnisse verbildlicht, wie das von dem Mann mit dem Feigenbaum, von den Arbeitern im Weinberge, oder die Geschichte vom barmherzigen Samariter. Die Austreibung der Händler und Wechsler aus dem Tempel (deren Einer zum Beispiel mit seinem Taubenkäfig stolpert, so dass die Tauben davon fliegen), oder der Einzug Christi in Jerusalem, bei welchem die Jungen auf die Bäume klettern, um ihn zu sehen, sind Beispiele solcher lebendig erfassten und mit mancherlei drolligen Zügen ausgestatteten Scenen. Als bemerkenswerthe Thatsache tritt uns aber entgegen, dass die Passion Christi, das Hauptmoment der christlichen Religion, noch keineswegs eine besondere Bedeutung den andern Darstellungen gegenüber gewonnen hat. Allerdings gehörte die Darstellung der Kreuzigung zu den ältesten und am öftesten wiederholten Scenen der christlichen Legende, aber gerade die Art, wie man sie auffasste, zeigt uns deutlich, dass man sie zunächst nur als ein Symbol der Erlösung verwendete. Die Gestalt Christi ruhig mit offenen Augen vor dem Kreuzesstamm stehend, verräth noch keinen Ausdruck des Leidens. Erst mit dem XII. Jahrhundert tritt die rein menschliche Gefühlsauffassung dieses Momentes in der bildenden Kunst hervor. Bei den wenigen sonst schon dargestellten Scenen der Passion begegnen uns auch hie und da Züge aus dem Leben, so, wenn bei der Gefangennahme der Kriegsknecht Malchus, welchem Petrus das Ohr abhaut, ganz als burleske Figur erscheint, oder wenn wir in der Gruppe der um das Gewand Christi würfelnden Kriegsknechte am Fuss des Kreuzesstammes ein Zeugnis unmittelbarer Naturbeobachtung finden.

Von sonstigen Darstellungen, die besonders die Ein-

fügung von genrehaften Zügen begünstigten, führe ich an: das Gastmahl des Herodes mit dem Tanz seiner Tochter Salome, neben welcher häufig Musiker und Gaukler erscheinen; ferner König David mit seinen Musikanten, welche wir bisweilen mit dem Bespannen ihrer Saiteninstrumente beschäftigt finden, in den Psalterillustrationen. Diese bilden eine Hauptstätte der frisch aus dem Leben der Zeit gegriffenen Darstellungen, insofern man ganz naiv den bilderreichen Wortlaut des Textes in figürliche Compositionen umsetzte. Von Vorwürfen aus dem alten Testament mag besonders das erste Elternpaar nach der Vertreibung aus dem Paradiese erwähnt werden, wobei Adam auf dem Felde arbeitend, Eva mit ihren Kindern beschäftigt oder am Spinnrocken sitzend dargestellt wird, eine Scene, welche wir ähnlich noch in der Schedel'schen Weltchronik finden.

In der Dekoration der Canonesbogen geht man auf dem schon in der karolingischen Zeit eingeschlagenen Wege weiter. Hier sehen wir, wie der Künstler Gestalten, die er unmittelbar dem Leben nachbilden konnte, und welche von der Antike zu der Verbildlichung der Monate benützt worden waren, nun auch ohne diese Veranlassung rein aus Interesse an der Darstellung an dem Ansatze des Giebels hinstellt; wie zum Beispiel den alten Mann, welcher sich am Feuer wärmt, den Schnitter mit der Sense und einem Bündel Aehren, den Winzer mit Trauben, wozu noch die frei erfundenen kleinen Handwerksleute kommen, welche an dem Bau der Canonesbogen arbeiten: ein Zimmermann, welcher an einem Brette hobelt, ein anderer, der einen Nagel einschlägt, um den Giebel zu festigen. Aus diesen vereinzelten Figürchen entwickeln sich in der folgenden Zeit lange Scenen in den Monatsbildern. Ausserdem findet sich eine grosse Zahl von Thieren, besonders Vögel, auch kleine Darstellungen, welche uns mit Bestimmtheit als von der Thierfabel angeregt erscheinen, z. B. der Fuchs, welcher Trauben nascht.

Den phantastischen Gestalten und Fabelwesen ist in der Kunst dieser Zeit ein bescheideneres Feld zugewiesen. Nicht in lebensvollen Farben, sondern meist nur einfarbig oder in Gold ausgeführt, erscheinen sie zur Dekoration von Flächen oder an Initialen, welchen sonst jeder figürliche Schmuck fehlt.

So gewahren wir im XI. und XII. Jahrhundert bereits eine

Entwicklung nach jenen Zielen hin, welche erst die Folgezeit klar als die ihrigen erkannte. Ein Bann lag noch gleichsam über Allem; man strebte nach Lebenswahrheit und bediente sich doch noch der alten Formen, man ging daran, die christliche Legende darzustellen, kam aber noch nicht zum Bewusstsein davon, dass das, worauf es im Grunde für das Christenthum allein ankam, das Leiden Jesu Christi sei. Nur ahnend betrat man den Weg, gleichwie der Schmied beim Schmieden des Schwertes von den Thaten noch nichts weiss, die der Held einst damit wirken soll.

Damit dieser Schritt aus dem Unbewusstsein ins Bewusstsein geschah, mussten ganz andere Ereignisse voran gehen, welche für das gesammte Volk eine Befreiung bedeuteten. Die entscheidende That in der Politik, welche der geistigen Entwicklung voraus-ging, war der Kampf Heinrichs IV. mit dem römischen Papst, wodurch dem zwischen seine Kaisertreue und den noch unerschütterten Glauben an die Autorität von Rom gestellten Volke zum ersten Mal die Pflicht auferlegt wurde, über seine Rechtfertigung ernster nachzudenken. Ein Erstarken des Selbstbewusstseins war die nothwendige Folge des Kampfes gegen die Kirche, welchen Kaiser Heinrich IV. so kühn und grossartig aufnahm. In den folgenden Jahrhunderten vollzog sich parallel zur Entwicklung der bildenden Kunst und auf diese mannigfachen Einfluss nehmend die Verinnerlichung der christlichen Religion durch die deutschen Mystiker.[1]

Schon im XII. Jahrhundert hat dieser neue Geist begonnen, sich in der bildenden Kunst geltend zu machen. Und zwar äussert er sich vor Allem in dem Eintreten der Passion Christi als Hauptstoff der Darstellung. Damit aber hat die Buchmalerei nicht mehr nur die Bedeutung einer Illustration des Textes, sondern sie wird selbständiger Gefühlsausdruck, was, rein äusserlich genommen, bei den besonders zu Anfang des XIV. Jahrhunderts gebräuchlich gewordenen Bilderbibeln offenbar wird, bei denen es auf den Text gar nicht mehr ankommt. Auch von einer Aeusserung des Humors in der bildenden Kunst können wir streng genommen erst von diesem Zeitpunkte an sprechen. Und da sehen wir mit

[1] Ueber deren Beziehung zur Kunst s. A. Peltzer, Deutsche Mystik und deutsche Kunst, Strassburg 1899.

grösster Bestimmtheit das Betreten des schon in der ältesten Zeit angedeuteten Weges: der Humor findet seinen Ausdruck in der Erschaffung jener aus dem wunderbaren Reichthum inneren Erlebens und Schauens geborenen, phantastischen Vorstellungen, welche alle Stellen eroberten, wo nicht Aufbau oder Stoff den pathetischen Ernst in sich schlossen. So ist es vor Allem die Dekoration, in der Architektur wie in der Malerei, welche zum Schauplatz des absonderlichen Treibens dieser phantastischen Geschöpfe wird. Auf die zahlreichen Beispiele für derartige Dinge, welche sich in der dekorativen Plastik des XII. und XIII. Jahrhunderts finden, muss ich mich beschränken als auf allbekannte Dinge kurz hinzuweisen. Die Wasserspeier an den romanischen Domen die Drachengestalten und Fabelwesen an den Capitälen der Säulen (eines der reichsten Beispiele: die Säule in der Crypta des Freisinger Domes), ferner die Portalsculpturen an vielen Kirchen (vor allem am Schottenthor in Regensburg), sowie eine zahlreiche Gruppe kleinerer und grösserer geschnitzter Elfenbeingefässe aus dem XII. Jahrhundert, auch der berühmte Exterstein in Westfalen, wären zu erwähnen, endlich darf auf die Reliefs am Portal des Augsburger Domes hingewiesen werden, wo mythologische, phantastische und genrehafte Gestalten (wie die Frau, welche Hühner füttert) neben einander vorkommen.

Bei den Initialen der Miniaturen ist der Körper des Buchstabens von dichtem Rankenwerk gebildet oder die Leiber von Drachen stellen ihn dar, kleine Figürchen klettern dazwischen herum oder sind im Kampfe begriffen gegen den Unhold, welcher in Gestalt eines grossen Vogels mit Drachenkopf und Krallen ganz oben in den Ranken sitzt. Auch die alten Mischwesen leben hier wie in der Plastik fort. So findet sich am Strassburger Münster unter den Darstellungen der Karniessculpturen des Nord- und Südtthurmes eine Platte, welche zwei Sirenen zeigt, die eine ein Saiteninstrument spielend, die andere singend und dazu mit komischem Ernste den Finger erhebend; dort sehen wir auch zwei Knaben, welche sich gegenseitig an den Haaren packen und wild mit einander raufen, oder zwei komisch grauenhafte Ungethüme, die mit grosser Ruhe einen Menschen verzehren, Dinge, welche zum Theil allegorisch zu deuten sind. Auch im Kunsthandwerk begegnen wir allenthalben

diesen phantastischen Gesellen, wie sie zum Beispiel als Figuren des Brettspiels erscheinen.

Wie sehr aber dieses schöpferische Gestalten eines über alle Wirklichkeit hinausgehenden Lebens innerlich zusammenhängt mit der Fähigkeit tiefen Nachempfindens des Leidens zeigt uns sehr deutlich der Umstand, dass wir beiden Arten der Darstellungen zumeist an derselben Stelle begegnen. Kein charakteristischeres Beispiel könnte ich hiefür nennen als den Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg (2. Hälfte des XII. Jahrhunderts). Ein gleiches scharfes Erfassen der Aussenwelt, verbunden mit einer überlebendigen Phantasie und der künstlerischen Fähigkeit, den ganzen Reichthum der Gestalten geordneten Compositionen einzufügen, wodurch alle Phantastik wieder einer höheren Einheit untergeordnet erscheint, würde man wohl vergebens in anderen Werken der Zeit suchen. Unter den zahlreichen Darstellungen finden wir biblische und Legendenscenen, die ganz in das Leben umgesetzt erscheinen, so zum Beispiel den Thurmbau von Babel, welcher Gelegenheit gab, Maurer und Steinmetzen bei ihrer Arbeit darzustellen; in anderen Bildern finden wir den Müller, den Ackerbauer. Von dem Humor scheinen auch einzelne der biblischen Scenen vollständig bezwungen, wie der in stiller Freude seinen Wein geniessende Noah, wie die mit drastischer Komik aufgefassten um das goldene Kalb tanzenden Juden. Die scharfe Beobachtungsgabe der Künstlerin tritt auch bei der Darstellung der Thiere hervor, und die Lust am Phantastischen zeigt sich in der Fülle von Scenen, welche zum Theil ganz neu erfunden, oder doch umgestaltet hier eingefügt werden. Von dem köstlichsten Humor ist die vor das Weltgericht gestellter Scene: Corpora et membra hominum a bestiis et volucribus et piscibus olim devorata nutu Dei representantur; wir sehen die unglaubhaftesten Ungeheuer dem Winke Gottes gehorsam auftauchen und ganz wehmüthig die verzehrten Menschenbestandtheile wieder herausgeben. Besonders ausführlich ist hier auch die Hölle geschildert, sie ist zur Wirkungsstätte jener Fülle phantastischer Unholde geworden, welchen die Bestrafung der einzelnen Missethaten übertragen ist. Auffälliger Weise erscheint unter den Sündern ein kleiner schüchtern dummer Mönch, welcher zu seinem grossen Erstaunen von einem der Kobolde an der Hand geführt, in diesem

Reiche die Belohnung für all sein gewissenhaftes Beten und Fasten erhalten soll. Doch nur das Hauptsächlichste unter der ungeheuren Fülle hervorzuheben, würde hier zu weit führen, ich verweise dafür auf die Publikation.[1] Dicht neben all den heiteren lebensfreudigen Scenen finden wir aber die Zeugnisse tiefen Gefühls, wahrhaften Versenkens in das Leiden des Herrn in der ausführlichen Schilderung der Passion.

Auch eine Anzahl von Miniaturcodices,[2] welche Visionen von mystischen Frauen schildern, gehören in diesen Zusammenhang, sowie der Utacodex aus Regensburg,[3] welcher als ein früher Vorläufer der Herrad von Landsberg anzusehen ist. Von Einzelheiten mag noch erwähnt werden, dass auch die Thierfabel, dieses alte Volkseigenthum, die Veranlassung zu manchen der kleinen Darstellungen geworden ist, welche die Initialen vom XIII. Jahrhundert an schmücken (siehe München cod. 3900). Da erscheint ein Holzhauer, dem der Wolf, mit Hut und Stock versehen, begegnet, der Fuchs, welcher mit Schild und Schwert bewaffnet ist; aber auch kleine nackte Männer, welche Akrobatenkunststücke machen, oder ein Pfaffe, der mit der Ruthe in der Hand dem vor ihm sitzenden Wolfe das Credo beibringt, und noch unzählige andere derartige Dinge. Oft aber an denselben Stellen begegnen wir im XIII. Jahrhundert auch schon Darstellungen, welche uns auf ein ganz anderes Gebiet führen.

Durch die Kreuzzüge war eine nähere Beziehung des deutschen Ritterstandes zum französischen eingetreten, bei welcher die so überlegene nord-französische und provençalische höfische Cultur und Sitte nicht verfehlen konnte, einen starken Eindruck auf die Deutschen zu machen, und zwar gerade auf jene Stände, welche, geistig regsam und politisch günstig gestellt, in jener Zeit berufen waren, Hauptträger der Cultur zu sein. Lag es nun in den Bedürfnissen der vornehmen Welt, für welche das Bestrickende einer in feingebildeten Formen sich bewegenden Lebensweise von vornherein grössere Bedeutung haben musste, oder in dem Umstande,

---

[1] Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg. Strassburg, Trübner (Reproduction héliographique).
[2] Wie der Liber Scivias (Codices in der Landesbibl. zu Wiesbaden und der Universitätsbibl. zu Heidelberg).
[3] München, Hofbibl. Cim. 54.

dass die deutsche Cultur einer Vielseitigkeit und eines Stiles noch entbehrte — kurz, das französische Wesen gewann, wie bekannt, in jener Zeit die Herrschaft in Deutschland. Man übernahm die poetischen Stoffe, die bretonische Sage von König Artus und seiner Tafelrunde, sowie die Gralssage in französischer Bearbeitung, endlich die Sage von Karl dem Grossen, ahmte Formen und Gebräuche des Lebens nach, und verlangte von der Kunst, sie solle dasselbe leisten, wie jene spielende gefällige Luxussitte, deren Aufgabe es war, das tägliche Leben schön und anmuthig zu gestalten. Da versuchten denn auch die deutschen Künstler so gut es ging, anmuthig zu werden, und ohne Zweifel haben sie, mit Naivität die Dinge erfassend, Entzückendes und Feines geschaffen. Aber dieser Zweig der Kunst kam den Bedürfnissen eines höheren Standes, nicht denen des ganzen Volkes entgegen. Aus dem Leben der vornehmen Kreise war das Gewand entnommen, in welchem nunmehr die Sagen und zeitgenössischen Dichtungen oder das Leben und die Thaten von historischen Persönlichkeiten, die in eben jenen Kreisen gefeiert wurden, oder (wie besonders auf Gebrauchgegenständen) kleine Genrescenen aus dem Leben ohne andere Bedeutung erschienen. Ein monumentales Denkmal dieser höfischen Kunst steht uns heute noch in den Wandmalereien der Burg Runkelstein bei Bozen vor Augen. Aehnliche, jedoch nach Bedeutung und Umfang weit geringere Wandmalereien sind im Ehinger Hof zu Ulm erhalten, wie die zu Runkelstein schon der 2. Hälfte des XIV. Jahrhunderts angehörend. Als noch aus dem XIII. Jahrhundert stammend verdienten Fresken im Hofe des Hösslin'schen Hauses in Regensburg genannt zu werden, die ebenfalls höfische Stoffe behandeln.

Ohngeachtet der grossen Verbreitung, welche gerade illustrierte Handschriften der Rittersagen schon im XIII. Jahrhundert gefunden haben, und der Anfertigung von Teppichen und Luxusgegenständen in grosser Zahl, die mit Darstellungen höfischen Inhalts verziert waren, dürfen wir uns doch nicht darüber täuschen, dass das innere Bedürfniss des Volkes, so weit ihm überhaupt die bildende Kunst entgegenkommen konnte, damit nicht zu befriedigen war; das Volk verlangte vor allem nach der Darstellung dessen, was seine mystischen Prediger ihm von Christus erzählten. Christi erlösendes Leiden und andrerseits jene tollen phantastischen

Spukgestalten, zu welchen der kräftig lebensvolle Sinn im Anschauen des Lebens und der Natur sich verdichtete, waren die Bilder, die dem Sinne des Volkes entsprachen, des Bürgerthumes, welches, seit Heinrich IV. langsam aber stetig seine Entwicklung nehmend, allmählich jenen Aufgaben entgegenreifte, durch deren Lösung es sich als der eigentliche Culturträger des Germanenthums erwies.

Für das XIII. Jahrhundert haben wir uns jene beiden eben angedeuteten Strömungen in der Auffassung des Genres als nebeneinander laufend vorzustellen, einerseits das phantastisch volksthümliche, andrerseits das höfische, wenn wir es so bezeichnen dürfen; wobei als in der Mitte stehend, der Zahl und Bedeutung nach aber zurücktretend, die Darstellung des Lebens der niedern Stände, so der Bauern (Monatsbilder und ähnliches), zu erwähnen wären.

Um die Wende des XIII. und XIV. Jahrhunderts kam es dann in der französischen Dekorationskunst zu einer Art von Verbindung des phantastischen und höfischen Genres durch die Einführung der sogenannten „droleries“, welche wir als eine spielende Verwendung des Phantastischen bezeichnen dürfen. Und die erste unter den deutschen Malerschulen, welche im XIV. Jahrhundert einen ausgeprägten Stil entwickelte, die böhmische, knüpfte in ihrem Dekorationsprincipe an diese Formen an — nicht zufälliger Weise, denn das Spielende, dem Luxusbedürfniss einer verfeinerten Cultur Entsprechende, musste dieser böhmischen, der französischen ihren ganzen Bedingungen nach verwandten Kunstübung zusagen. Auch sonst sind es nachweisbar die Fürstenhöfe, besonders noch diejenigen von Wien und Trier, von welchen die Anregung, sich die französische Kunst zum Vorbild zu nehmen, ausging.

Gegen Ende des Jahrhunderts hat sich allerdings in der böhmischen Schule das Streben nach Naturalismus gesteigert, und gerade hierdurch wird dieselbe für die Folgezeit so bedeutungsvoll. Ausgehend von der französischen Anregung in der Mitte des XIV. Jahrhunderts hat sie dazu gelangen können, gestützt auf eine gute Naturbeobachtung, jene Stoffgebiete für die Genremalerei zu erschliessen, welche durch das ganze XV. Jahrhundert hindurch immer wieder behandelt wurden. Wir können also

mit dem Zusatze, dass wir es zunächst mit einem Vorbereitungsstadium zu thun haben, schon hier, d. h. mit dem Ende des XIV. Jahrhunderts einen neuen Abschnitt in der Entwicklung der Genrekunst beginnen, wiewohl der Umschwung im Wesentlichen erst angedeutet, noch nicht vollzogen ist. Am deutlichsten wird dies an der Wenzelsbibel in Wien ersichtlich. Allenthalben ist das Rankenwerk belebt, phantastische Thiere oder Mischwesen (die Nachkommen der Droleries) sind darin angebracht, wilde behaarte Menschen (sie erscheinen hier zum ersten Male, wohl aus der burgundischen Kunst übernommen) klettern in den Ranken oder sind als Wappenhalter verwendet, Vögel sitzen im Laubwerk, in dem auch ein Engel, eine Laute im Arm, sich niedergelassen hat; öfters sind Figuren, welche zu einer Darstellung gehören, an den Rand hinausgerückt, so z. B. die Hirten, denen der Engel die Geburt Christi verkündigt. Das alte Testament ist mit grosser Ausführlichkeit erzählt, mit lauter kleinen Darstellungen aus dem Leben der Zeit, namentlich hat das Buch Ruth Anlass zu einigen frischen Bauernscenen gegeben, auch in einem Initial erscheint schon eine Bauernfamilie. Nur beispielsweise seien noch erwähnt der Thurmbau von Babel und der Tempelbau Salomons, ferner die mannigfachen Scenen, welche, ohne jeden historischen Hintergrund, nur bestimmt sind die z. Th. abstossenden mosaischen Gesetze zu illustrieren. Gerade diese Dinge zeigen grossen Naturalismus, welcher aber, da nicht irgend welchen höheren Ideen dienstbar gemacht, in der ganzen Erscheinungswelt gleichsam irrend und ohne Ziel herumschweift. Ja wir können es nicht leugnen, dass wir mit noch grösserem Interesse bei jenen Erzeugnissen der höfischen Kunst verweilen, welche, zwar über die frühere Richtung nicht hinausgehend, uns doch einen gewissen Stil, wenigstens was das Gegenständliche der Darstellung betrifft, zeigen.

Suchen wir nun von hier den Uebergang in die Kunst des XV. Jahrhunderts zu gewinnen, so erscheinen alle Bedingungen des Lebens und damit des Schaffens durchaus verändert. Es hatte sich klar gezeigt, dass die ganze höfische Kunst dem Volke wenig sagte, so reizvoll sie war. Eine gerade für die Genremalerei wichtige Anregung hatte sie gegeben, indem sie das Erfassen der menschlichen Erscheinung in ruhiger Existenz ohne jede dramatische

Bethätigung in den Vordergrund stellte. Aber wie der Stoff ihrer Darstellungen, so blieb auch ihr Ausdrucksvermögen beschränkt. — Das verschärfte Naturstudium, welches sich auf das charakteristische Erfassen der Einzelerscheinung richtete, hat im XV. Jahrhundert wohl dazu beigetragen, dass man sich von den über die Wirklichkeit hinausgehenden phantastischen Gebilden abwandte, so weit dies eben möglich war. Denn in der Dekoration, an den Ranken, den Initialen waren sie so in Gebrauch gekommen, dass man sie hier ruhig auch weiterhin anwandte. Auch entfesselten jene Darstellungen der christlichen Legende, welche, wie die der Hölle oder ähnliche (z. B. die Versuchung des heiligen Antonius) geradezu solcher Wesen bedurften, immer wieder an gegebener Stelle die ganze Lust an der Phantastik. Wir haben aber oben gesehen, welch tiefbegründetem Drange die phantastischen Gebilde entsprangen, müssen also, da wir doch an eine Abnahme desselben im XV. Jahrhundert kaum denken können, Umschau halten, ob die Befriedigung desselben nicht auf einem anderen Gebiete gesucht ward. Und da stellt sich mit voller Deutlichkeit heraus, dass eben der Drang nach Phantastik es ist, welcher den volksthümlichen Bauerndarstellungen und ähnlichen zu Grunde liegt. Hier verbindet er sich mit dem naturalistischen Drange der Zeit; und während der letztere nicht mehr als das Studium der Erscheinung hervorbringen konnte, ist sein Werk jenes Hinausgehen über die Wirklichkeit, ja das Uebertreiben zu Gunsten einer starken Charakteristik; was Jedem sofort deutlich wird, welcher etwa Bauerndarstellungen des Hausbuchmeisters mit solchen in flandrischen Miniaturen, z. B. bei den Monatsdarstellungen vergleicht, in welch letzteren das phantastische Element nicht zu finden ist. Wir haben also hier die merkwürdige Erscheinung vor uns, dass das phantastische Streben in naturalistischen Formen sich äussert. Natürlich tritt uns das nicht nur bei den Schöpfungen des Humors entgegen, sondern macht sich in gleicher Weise, nur dem Pathos dienstbar, bei den Schergen der Passion Christi oder den Martyrien der Heiligen geltend. — Wichtig zu bemerken ist nun, dass der unbedingte Naturalismus, das genaueste Studium des Individuellen von den Niederlanden ausging, dass diese Neuerung, so nothwendig und die Grundbedingung künftiger Thaten in sich bergend sie auch für Deutschland war, doch in Deutschland selbst

nicht ihre Wurzeln hatte, eine Erscheinung, welche wir besonders hervorheben müssen, da wir eben gewahren, wie das ganze XV. Jahrhundert hindurch die deutschen Künstler sich gleichsam eine zielbewusste Beschränkung in den Gegenständen ihrer Darstellung auferlegen, ihr Drang nach Phantastik bezähmt wird, und erst mit Albrecht Dürer alle Kräfte wieder entfesselt erscheinen zu freiem Walten, herrschend über die in einer Zeit der Schulung, wie es eben das XV. Jahrhundert ist, erworbenen Mittel. Daraus erklärt sich auch die Thatsache, dass Dürer in Bezug auf das Gegenständliche seiner Darstellungen, und in manchem auch in Bezug auf den Geist derselben, dem XIII. und XIV. Jahrhundert näher steht als gerade dem XV. Jahrhundert.

Um sich dieses Unterschiedes deutlich bewusst zu werden, erscheint es nothwendig, sich die Haupttypen von Genredarstellungen, welche im XV. Jahrhundert vorkommen, zu vergegenwärtigen. Die Thatsache des niederländischen Einflusses in der Kunst und des burgundischen in den Lebensformen wird es gerechtfertigt erscheinen lassen, dass wir zunächst festzustellen suchen, welche Gebiete der Genrekunst als von dort her in Deutschland angeregt erscheinen.

Genredarstellungen in der niederländisch-burgundischen Kunst.

Die Mode, wenn man so sagen darf, denn um eine solche handelt es sich im wesentlichen, wird von Burgund her angegeben. Teppiche und Miniaturen (welch letztere besonders in adeligen Kreisen beliebte Stoffe wie den „Roman de la rose“ illustrieren) finden in Deutschland grosse Verbreitung. Als Beispiel von Teppichen nenne ich besonders einige im germanischen Museum, mit der Darstellung von Spielen, andere im österreichischen Museum zu Wien; von Miniaturen eine Anzahl wundervoll fein ausgeführter Arbeiten in der Hofbibliothek zu Wien, [1] sowie der kgl. Bibliothek in München; und als bekannteste das Breviarium Grimani

[1] Von welchen ich nur wenige Beispiele herausgreife: Le Roman de la rose Cod. 2568, die Geschichte der Könige von Jerusalem Cod. 2533, Chroniques d'Angleterre Cod. 2534, mehrere Gebetbücher Cod. 1857. 1987, 1988.

in Venedig. Alle Erzeugnisse dieser Kunst verbindet die ausgesprochene Bewunderung und Verherrlichung ritterlichen und höfischen Lebens: Hoffestlichkeiten, Tourniere, Jagden, der Verkehr mit Frauen in Gesellschaft und das Werben um Minne, Alles wird in ungemein reizvoller Weise, mit vornehmer Anmuth des Erzählens uns vor Augen geführt. Die Kunst ist so sehr Ausdruck dieser verfeinerten Cultur der höheren Stände, dass sie auch da, wo sie in ihren Darstellungen auf andere Gebiete, sei es auf das Volksleben oder auf mythologische Vorstellungen übergreift, in demselben Tone weitererzählt. Diese Steinmetzen, welche am Bau eines Hauses beschäftigt sind, oder jene Bauern, denen wir bei ihren Arbeiten im Felde begegnen, erscheinen, wie der flüchtige Blick des Cavaliers sie erfasst, nicht nach der Seite tieferer Charakteristik ihres Wesens herausgebildet. Reizend und sehr bezeichnend ist, wie man sich das goldene Zeitalter dachte: in grüner prangender Au sitzen mit Fellen bekleidete Männer und Frauen, traulich mit Thieren verkehrend oder Früchte essend, welche volle Bäume ihnen bieten (Le roman de la rose, Wien, Hofbibliothek); man glaubt Rousseau's: „Revenons à la nature" zu hören. — Auf ähnliche Vorstellungskreise weist uns die Darstellung der wilden Menschen, ganz zottig behaarter Geschöpfe, welche im Walde wohnen und ihr eigenes sowie das Leben ihrer Kinder fortwährend im Kampf gegen wilde Thiere wahren müssen. Indem man jede Einzelheit im Leben dieser Naturmenschen sich vergegenwärtigte, brachte man gerade hier Züge zur Darstellung, welchen die dem Leben der Zeit entlehnten und damit im Banne der Convention stehenden Bilder keinen Raum gewährten. Wie bestrickend ist z. B. das Waldweibchen, welches vor seiner Höhle sitzend das kleine zottige Kind säugt, welch rührenden Eindruck erhalten wir von der Mutter, die todesmuthig dem wilden Bären das geraubte Kind wieder abjagt. Solche und ähnliche Darstellungen, wie der Kampf der Waldmänner gegen wilde Thiere oder einfache kleine Familienscenen, finden wir an den verschiedensten Stellen angebracht, ein Zeichen ihrer grossen Beliebtheit: auf Teppichen, ferner in Holz geschnitzt auf kleinen Kästchen, als Wappenhalter, als Farbe des Kartenspiels. — Was endlich die Ornamentik und die Verzierung der Randleisten betrifft, so zeigen sie wie alles andre die zarteste Ausführung und wundervolle Farben-

stimmung; theils Goldgrund, auf welchem in zierlichster Weise gemalte Blumen verstreut sind, theils mit der Feder gezeichnetes Rankenwerk, welches von einzelnen Thieren oder ganzen Darstellungen aus der Thierfabel belebt wird. Mischwesen finden sich nicht sehr häufig, bisweilen Drachen und Fabelthiere in Gold gezeichnet auf blauem oder rothem Grunde, nie aber in einem anderen als eigentlich ornamentalen Sinne verwendet.

Aehnliche Genredarstellungen wie in den vlämischen Miniaturen finden wir in den französischen,[1] in welchen sich eine grössere Neigung zur Satire geltend macht. Auch fehlen hier nicht ganz trefflich beobachtete Figuren aus dem Volke: so beispielsweise sehen wir in einem französischen Gebetbuch der Hofbibliothek zu Wien (Cod. 1855) einen Wolf als Pilger, tanzende Bären, einen Bärenführer, welcher liebevoll an seinen Braunen gelehnt ist, dann wieder Sirenen, Musikanten, Narren, ein Kameel in Bischofstracht, auch schon Putten, kurz eine ungeheure Fülle von Einfällen, geistreich und witzig verwendet, ohne dass aber wirkliche Charakteristik oder Humor in tiefem Sinne darin zu finden wäre.

Neben Teppichen und Miniaturen sind es vornehmlich die Darstellungen auf Luxusgegenständen, Kartenspiele und Kupferstiche gewesen, welche, in Burgund erzeugt, in Deutschland Verbreitung fanden. Scenen, welche die Minne veranschaulichten, waren besonders beliebt: zusammensitzende Liebespaare (wie zum Beispiel auf einer Broche im Hofmuseum zu Wien), auch allegorisierende Darstellungen, welche dem Geist der späten ritterlichen Dichtung entsprachen, wie sich denn öfters die Erstürmung der Minneburg, die von Frauen vertheidigt endlich an die Ritter übergeben wird, als Verzierung von Kästchen und ähnlichen Gegenständen verbildlicht findet. Aus derselben höfischen Athmosphäre sind die Figuren des Kartenspiels gewählt. So bei dem frühesten in Kupfer gestochenen Spiele von dem burgundischen Meister der Spielkarten, sowie ähnlichen gemalten Exemplaren, von denen sich ein besonders reich ausgestattetes im Hof-

[1] Nur als Beispiele nenne ich ein Psalterium aus dem XIV. Jh. in München Cod. Gall. 16, ferner einige Gebetbücher aus dem XV. Jh. in Wien Cod. 1855, 2656, 1840.

museum zu Wien befindet. Dem Stil der Darstellungen nach burgundischen Ursprungs, erweist es sich durch den häufig angebrachten Reichsadler als für einen deutschen Fürsten oder Adeligen angefertigt. Hier erscheinen nicht wie sonst nur Damen und Ritter zu Pferde, sondern die meisten Figuren sind aus dem Hofgesinde gewählt und durch deutsche Beischriften noch besonders gekennzeichnet: der Hofschneider, der Kellermeister, ein Falkner zu Pferde, eine die Laute spielende Dame, ein auf dem Dudelsack blasender Narr und Aehnliches mehr. Scenen aus dem höfischen Leben sowie diesem Kreise entsprungene allegorische Vorstellungen werden in reichstem Maasse von den Kupferstechern benützt. Es mag genügen auf den grossen und kleinen Liebesgarten und den Jungbrunnen (zum Beispiel auf einem niederdeutschen Stich um 1460) hinzuweisen.

Mehrere Darstellungen, welche theils dem alten Testament, theils antiken Mythen oder deren mittelalterlicher Umbildung entnommen sind, dienten als allgemein verständliche Sinnbilder menschlicher Tugenden oder Schwächen, wurden gelegentlich aber auch rein dekorativ verwendet. Eine Allegorie der Stärke war Samson, welcher den Löwen bezwingt, ein Motiv, das uns in Kupferstichen und Miniaturen sehr häufig begegnet. Eine grössere Anzahl von Beispielen veranschaulichte die Schwäche des Mannes gegenüber der List des Weibes; so Samson, welcher im Schoosse Dalila's eingeschlafen, seines Haares beraubt und den Feinden preisgegeben wird, Salomon, welcher, um die Gunst einer Frau zu erreichen, sich dem von ihr verlangten Götzendienste hingibt, Aristoteles, welcher von der Schönheit der Phyllis und ihren Versprechungen berückt, sich dazu herbeilässt, sich von ihr zäumen und reiten zu lassen und dafür zum Gespötte des Hofes wird, endlich Virgil, welcher sich einem Korbe anvertraut, um in das Thurmgemach einer geliebten Frau zu gelangen, die ihn aber auf halber Höhe in der Luft hängen lässt, bis die herbeigeeilten Bürger den in seiner Schwäche ertappten Dichter gehörig ausgelacht haben. All diese letzgenannten Darstellungen hängen nicht so sehr mit der ritterlichen, als der bürgerlich-didaktischen Poesie zusammen und treten ungefähr zu gleicher Zeit in Deutschland wie in den Niederlanden auf, fanden hier wie dort mannigfache Verbreitung.

Doch entnahm man nicht nur der bürgerlichen Dichtung,

sondern auch dem Leben selbst die Anregung zu bildlichen Darstellungen. In der Aufnahme derartiger Motive einfacher Beschäftigungen oder Zustände kommt den Niederlanden zweifellos die Priorität zu. Indem man hier einerseits das Porträt genreartig auffasste, andrerseits die Heiligendarstellung vermenschlichte, wurden schon in der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts Werke geschaffen wie das Doppelbildniss des Arnolfini und seiner Frau von Jan van Eyk in London, oder der heilige Eligius des Petrus Cristus (Köln, Sammlung Oppenheim). Noch genauer als auf dem Gemälde erscheint das Innere der Werkstatt wiedergegeben auf einem ebenfalls den heiligen Eligius zeigenden Stich des XV. Jahrhunderts (von Lehrs dem Meister der Liebesgärten zugeschrieben). Dass uns im Hintergrunde auf Gemälden religiösen Inhalts schon bei Jan van Eyck und Rogier van der Weyden der Blick auf eine Strasse, welche von Bürgern belebt ist, eröffnet wird, darf hier noch erwähnt werden.

Als auf ein bisher unbeachtetes Beispiel der Einwirkung burgundisch-französischer Kunstart auf die deutsche verweise ich auf die Arbeiten eines wahrscheinlich französischen Bildhauers, welche in Ulm und Nürnberg erhalten sind, aus der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts. Das Nordportal des Münsters zu Ulm ist durch ein Relief geziert, auf welchem die Geburt Christi mit dem Bade des neugeborenen Kindes und die Anbetung der heiligen drei Könige dargestellt sind. Im Stil ganz verwandt damit, nur vielleicht eine etwas fortgeschrittenere Stufe in der Entwicklung des Künstlers zeigend, sind eine Anzahl von sehr fein ausgeführten Capitälen an der Aussenseite von St. Sebald in Nürnberg zu nennen. Auf einem derselben ist beispielsweise eine reizende Dame dargestellt, vor welcher ein Ritter kniet; andere sind mit Einzelfiguren verziert. Demselben Künstler möchte ich als reifste Arbeiten auch einen Theil der Skulpturen an der Vorhalle der Frauenkirche zu Nürnberg zuschreiben, nämlich die sitzenden Frauengestalten und die darüber angebrachten posaunenblasenden Engel.

Eben haben wir aber schon einer religiösen Darstellung gedacht, welche der deutschen Kunst wohl durch niederländischen Einfluss vermittelt wurde: des Bades des neugeborenen Kindes, welches mit Vorliebe von den niederländischen und französischen

Künstlern zu Beginn des XV. Jahrhunderts dargestellt wurde. Die Umgestaltung nach dem Naturalistischen, nicht selten Genreartigen, welche die religiösen Stoffe zu jener Zeit in den Niederlanden erfuhren, ist von grösster Bedeutung gewesen. Man bevorzugte, dem naturalistischen Streben folgend, eben jene Scenen, welche die Anbringung direkt aus dem Leben der Zeit enlehnter Einzelheiten ermöglichten, besonders die Marienlegende und die Jugendgeschichte Christi, dazu noch eine Anzahl biblischer Vorwürfe, unter welchen das Gastmahl des Herodes am häufigsten Darstellung fand. Wenn wir an die Verbildlichung dieses letztgenannten Gegenstandes durch Israel van Meckenen erinnern, wo die Haupthandlung ganz im Hintergrunde verschwindet, und unsere Aufmerksamkeit nur in Anspruch genommen wird durch das Leben und Treiben der Hoffestlichkeit, haben wir einen äussersten Punkt erreicht, bis zu welchem die gekennzeichnete Richtung des XV. Jahrhunderts bei der Umsetzung der biblischen Scenen ins Genrehafte ging.

Genredarstellungen des XV. Jahrhunderts in Deutschland.

In Betreff des Eindringens genrehafter Züge in die christlichen Legendendarstellungen ist von vornherein zu sagen, dass man darin in Deutschland im XV. Jahrhundert noch nicht so weit ging, als in den Niederlanden. Einige der Scenen aus dem Marienleben oder der Jugendgeschichte Christi mussten schon seit der ältesten Zeit zur Einfügung von, nach dem Leben beobachteten Zügen besonders geeignet erscheinen, so vor allem die schlicht natürliche Darstellung der Geburt Christi mit Ochs und Esel an der Krippe und den Hirten, welche zur Anbetung eilen; erst später findet sich das Bad des neugeborenen Kindes (Köln, Klarenaltar), welches auch in die deutsche Plastik durch das oben erwähnte Relief am Ulmer Münster Eingang fand. Auch die Ausgestaltung des Madonnenbildes nach der Seite der rein menschlichen Beziehung der Mutter zum Kinde, welche sich seit dem XIII. Jahrhundert geltend zu machen beginnt, darf hier nicht unerwähnt bleiben, sowie die mannigfachen Bilder der heiligen Sippe, welche in der kölnischen Schule besonders häufig vor-

kommen, jedoch auch von Nürnberger Meistern behandelt werden (auf dem Gemälde der heiligen Sippe bei Fräulein von Pzibram in Wien). Die ganz genrehafte Darstellung der Wochenstube (Geburt Mariae) geht wohl auf niederländische Anregung zurück (z. B. beim Meister des Marienlebens, München). Auf dieselbe Scene sind einige freiplastische Holz- und Thonfiguren einer im Bette liegenden Frau (im germanischen Museum und in Wien) zu beziehen, von welchen wir gleich noch in anderem Zusammenhange zu sprechen haben. Eine ganz schlicht natürliche Auffassung macht sich noch besonders bei der Anbetung des Christkindes durch die Madonna bemerkbar, in sehr einfacher Weise von Stefan Lochner (München), im Innern einer Stube mit reicherem Beiwerk von Pfenning (Nürnberg, St. Sebald) dargestellt. Für die Gestalt Josefs, welche uns auf vielen der erwähnten Bilder begegnet, war schon dadurch eine gewisse Veranlassung, ihn durch ein genrehaftes Motiv einzuführen, gegeben, dass ihm bestimmte Funktionen selten zugeschrieben sind, er aber doch als Beschützer der Jungfrau und des Kindes bei so vielen Vorgängen nicht fehlen darf. So gewahren wir ihn auf Pfennings Geburt Christi (St. Sebald, Nürnberg) im Hintergrunde der Stube eine Truhe öffnend, aus der er etwas herausnimmt, Schongauer zeigt ihn uns auf dem Kupferstich der Flucht nach Aegypten damit beschäftigt, von einer Dattelpalme Früchte herunter zu holen, während er auf Stephan Lochners Darstellung im Tempel (Darmstadt) seitwärts steht, das Geld abzählend, welches er als Tempelsteuer zu entrichten hat. Oft erscheint Josef im Gewande des Bauern oder Handwerkers.

Der kölnischen Schule eigenthümlich ist die durch die mystische Poesie angeregte Uebertragung höfischer Vorstellungen in das Madonnenbild. Da gewahren wir die Jungfrau als Himmelskönigin, von Engeln und Frauen umgeben, inmitten ihres Hofstaates, ein Motiv, welches wir in vollständig genrehafter Weise in dem entzückenden Bildchen der Frankfurter städtischen Sammlung ausgestaltet finden. Höfisches Leben darzustellen, haben aber auch noch andere biblische Scenen die Veranlassung gegeben, vor allem das Mahl des Herodes. Schon seit dem XII. Jahrhundert liebten es die Künstler, eine reichbesetzte Tafel vorzuführen und den Tanz der prachtvoll geschmückten Salome von

Gauklern und Musikanten begleiten zu lassen. Diese genrehaften Zuthaten gewannen immer mehr Raum, bis bei einem Israel van Meckenen die Haupthandlung im Hintergrunde ganz verschwand. Zumeist aber hielten sich die deutschen Meister, besonders die Nürnberger, des XV. Jahrhunderts bescheidener an eine klare Bezeichnung des Vorgangs. Bei Michel Wohlgemuth (auf dem Crailsheimer Altar) gewahren wir Herodes mit seiner Frau zu Tische sitzend, Salome davor stehend, am Eingang des Hofthores zwei spielende Musikanten. Ein dem Wilhelm Pleydenwurff sehr nahestehendes Gemälde in der Galerie von Augsburg stellt die Scene durch Nebenpersonen und mannigfaches Geräthe erweitert, aber doch das Ereigniss deutlich veranschaulichend dar. Mehr in bürgerliche Kreise führt uns Lukas Moser, wenn er auf dem Tiefenbronner Altar bei der Darstellung des Mahles Christi im Hause der Maria Magdalena uns die Gesellschaft im Freien vor einer Weinlaube sitzend zeigt, den Tisch mit Speisen besetzt, auf dem Boden Flaschen eingekühlt in einem Eimer, neben dem ein kleiner Hund kauert.

Selbständigen höfischen Genrescenen begegnen wir in der deutschen Kunst des XV. Jahrhunderts weniger häufig als früher, zumeist nur an jenen Stellen, wo sie durch die Tradition gegeben waren; wie etwa in den Kartenspielen, von welchen ich ein gemaltes Exemplar in der kgl. Bibliothek in Stuttgart, die Kupferstichkarten der Meister E. S. und die des P. P. W. besonders anführe. Vornehmlich aber sind es alle Darstellungen aus dem Reiche der Minne, in welchen die ritterlich poetische Auffassung, die durch die burgundische Mode in gewissem Sinne eine Fortsetzung erhalten hatte, während des XV. Jahrhunderts herrschend blieb. Derartige Vorwürfe hatten in den Monatsbildern (beim Mai oder April) sowie in den Planetendarstellungen unter dem Zeichen der Venus (ich nenne als Beispiel die charakteristische aber ziemlich derbe Zeichnung des Hausbuchmeisters) schon seit früher Zeit ihre Stelle. Im XV. Jahrhundert sind Liebesscenen von den Kupferstechern besonders häufig, so zum Beispiel mit vielem Humor von dem Meister E. S., behandelt worden. Er zeigt uns eine Gesellschaft junger Leute, jeder sein Mädchen im Arm, um einen reichbedeckten Tisch sitzend. Durch das Hofthor tritt ein Dudelsackpfeifer ein, im Hintergrunde gewahren wir auf einer Wiese Jüng-

linge ihre Rosse tummelnd oder im Speerwerfen sich übend. Eine Anzahl anderer Blätter noch finden sich bei Riehl beschrieben.[1] Aehnlichen Motiven begegnen wir bei dem Meister des Hausbuchs, welcher zum ersten Mal die Darstellungen des Jünglings mit der Alten und des Greises mit dem Mädchen bringt. Schongauer hat Frauen und auch Paare besonders als Wappenhalter verwendet. Dass in den Niederlanden schon früh das Genre auch in das Gemälde Eingang fand, hatten wir oben zu erwähnen; gerade die Liebespaare waren uns auf dem Bilde des Petrus Cristus, sowie einem dem Memling nahestehenden Werke im Germanischen Museum zu Nürnberg, welches allegorisch Leben und Tod veranschaulicht, entgegengetreten. Das früheste deutsche Bild dieser Art ist jenes von Thode dem Wilhelm Pleydenwurff zugetheilte Doppelbildniss im Amalienstift zu Dessau von 1475, mit welchem das neuerdings dem Hausbuchmeister zugeschriebene Liebespaar in Gotha der Anlage nach ganz verwandt erscheint. Erst so spät machte sich in Deutschland eine genreartige Auffassung im Porträt geltend, wie wir sie in den Niederlanden schon bei Jan van Eyck fanden.

Doch haben wir mit den letztgenannten Dingen bereits das Gebiet des bürgerlichen Genres berührt, wie sich denn überhaupt eine genaue Scheidung hier schwer vornehmen lässt. Schon einigemale hatten wir zu erwähnen, dass die Monatsbilder und Planeten vor allem und in grösserem Zusammenhang Anlass gaben, menschliche Zustände und bürgerliche Beschäftigungen wiederzugeben. So gewahren wir die Vertreter der Gerechtigkeit und Studierende unter dem Zeichen des Jupiter, die verschiedensten Arten gewerblicher Thätigkeit unter Mercur: den Goldschmied in seiner Werkstatt, den Maler, Bildhauer, Uhrmacher und Orgelbauer. Den Maler in seiner Thätigkeit darzustellen gab es noch eine zweite Gelegenheit, anlässlich der Legende vom heiligen Lukas, dem die Madonna erscheint. Ich erinnere an Rogier van der Weydens Bild in München und den entzückenden Blick in die Malerwerkstätte, welchen uns Wilhelm Pleydenwurff auf dem Peringsdörffer Altar eröffnet hat. Scenen, dem Geschäfts- oder Handwerkerleben entnommen, fanden ihren Platz auch in den

[1] Riehl, a. a. O., S. 59.

Wandgemälden, mit welchen der Patricier sein Haus schmückte. So waren die Hantierungen der Weberei in einem Hause in Constanz dargestellt, in Köln hat man vor einigen Jahren Fresken mit der Wiedergabe von Scenen aus dem bürgerlichen Leben aufgedeckt. Doch finden sich anderwärts im Patricierhause auch Motive der höfischen Epik und volksthümlichen Dichtung verbildlicht. Der Musiker wurde sowohl in den Planetenbildern, als sonst bei den verschiedensten Anlässen veranschaulicht. In ältester Zeit hatte man Spielleute besonders dem Bilde des Königs David hinzugefügt, später waren sie vorzugsweise da am Platze, wo es sich um Festlichkeiten oder um Minne handelte. Als ein genrehaftes Porträt mag das Grabdenkmal des Musikus Conrad Paumann († 1473) in der Frauenkirche zu München genannt werden. Verkaufsbuden anzubringen bot die Darstellung der Vertreibung der Händler und Wechsler aus dem Tempel durch Christus Gelegenheit, was wir ja schon seit dem XII. Jahrhundert beobachten konnten. Maurer und Steinmetzen waren in ihrer Thätigkeit beim Thurmbau von Babel darzustellen. Für den Gelehrten in seiner Stube war als Typus der heilige Hieronymus gegeben. So sehen wir auf dem Tucher'schen Altar Pfennings den grössten Fleiss auf die Verdeutlichung geistiger Thätigkeit in der Ausstattung der Stube mit Büchern und Utensilien verwendet. Auch der Schulmeister ist häufig wiedergeben worden; nicht nur im älteren Schema, wo er inmitten einer Schaar andächtig lauschender Zuhörer thront (die Darstellung bezieht sich meist auf einen lehrenden Dominikanerheiligen), sondern auch in unmittelbare Beziehung zu seinen Schülern gebracht, im Hausbuch (beim Planeten Mercur) zum Beispiel damit beschäftigt, einem der ungezogenen Knaben eine kleine Züchtigung angedeihen zu lassen. Sehr beliebt endlich war die Darstellung junger Leute bei der Uebung im Ringkampf oder Speerwerfen. Diese kleinen Figürchen, welche oft direkt als Gaukler erscheinen, ein Rad schlagend etc., werden in Kartenspielen (E. S.) verwendet, als eine bestimmte Farbe kennzeichnend; weiter kommen sie als Wappenhalter vor oder beleben durch ihre Kunststücke die Fläche eines Wappenschildes (beim Meister des Hausbuchs). Dass sie auch, und wohl am frühesten, beim Tanz der Salome vor Herodes angebracht werden, ist schon erwähnt worden.

Das Streben der Zeit nach Naturstudium fand aber auch in der Wiedergabe ästhetisch abstossender Wesen seinen Ausdruck. Ja es muss gerade der Wunsch eines möglichst charakteristischen Erfassens der Wirklichkeit die Künstler zur Gestaltung von Bettlern, Krüppeln oder Verbrechern besonders angereizt haben. Wir haben schon beobachtet, wie seit dem X. Jahrhundert die wunderbaren Krankenheilungen Christi und der Heiligen es sind, in welchen ein über das sonstige Können der Zeit hinausgehender Naturalismus sich geltend macht. Mit der Darstellung der Passion hing zusammen, dass man sich bemühte, die Bosheit und Gemeinheit der Peiniger Christi in ihrer äusseren Erscheinung, vor allem im Gesichtstypus, klar auszudrücken. Die charakteristische Bildung der Juden entsprang diesem Streben; ganz erstaunlich scharf ist deren eigenthümlicher Typus von einigen Künstlern erfasst worden, am bedeutendsten wohl von Pfenning auf seiner Kreuzigung im Hofmuseum zu Wien; früher schon von einem älteren Nürnberger Meister, welcher die beiden Tafeln des bethlehemitischen Kindermordes und des Begräbnisses der Maria im Germanischen Museum geschaffen hat. Auch der gewöhnlich als „Heimziehende Marktbauern" bezeichnete Stich Schongauers stellt zweifellos eine wandernde Judenfamilie dar. Auf einem gar elend aussehenden Pferde sitzt die Frau, hinter ihr das Kind, welches sich an sie klammert. Ein paar Truthähne sind vorne am Pferde angebunden und als Peitsche dient ein langer dürrer Ast. Gebückt unter einer Last der mannigfaltigsten Trödelwaaren, einem Sack, einem Korb, einem Schwert mit defecter Scheide u. a., schreitet der Mann voraus, das Pferd führend. Die ganze Scene ist mit drastischem Humor wiedergegeben. Ausser den bereits erwähnten Fällen bot für die Darstellung von Bettlern besondere Veranlassung das Bild des heiligen Martin, welcher seinen Mantel theilt, wie wir es auf Stichen Schongauers und des Hausbuchmeisters finden. Auf Krücken gestützt sich fortbewegende Krüppel liebte auch der Steinmetz anzubringen, welcher die Capitäle in der Vorhalle des Münsters zu Ulm verfertigte. Auch die Gruppe der gierig um das Gewand Christi würfelnden oder zankenden Kriegsknechte sei erwähnt; sie erscheint häufig von dem Hauptvorgang, der Kreuzigung, gänzlich abgesondert. Aus dem Streben nach grösstmöglicher Belebung aller Details, nach

Individualisierung, endlich ergab sich, dass man bei der Darstellung von Volksmengen die verschiedensten genreartigen Motive einfügte, zum Beispiel ein Kind, das mit einem Hunde spielt, eine Mutter, welche ihr Kind säugt, und ähnliches. Diese Dinge beginnen aber nicht jetzt erst, sondern bedeuten nur eine Fortbildung von Anregungen, welche in viel früherer Zeit, ja schon im hortus deliciarum gegeben waren und theilweise bis in die ottonische Zeit zurückzuverfolgen sind.

Leicht gewinnen wir von hier den Uebergang zu einem Gebiete der Genrekunst, welches, wenn wir von wenigen vorbereitenden Erzeugnissen der vorhergehenden Zeit absehen, als eine Neuschöpfung des XV. Jahrhunderts, ganz dem naturalistischen Streben entsprechend, betrachtet werden darf, zu dem Bauerngenre. Nur bei den Monatsbildern und etwa noch bei der Verkündigung an die Hirten waren uns schon früher Darstellungen aus dem Leben des Landvolkes begegnet. Erst im XV. Jahrhundert hat man sich aber mit Vorliebe diesem Stoffe zugewandt und die Möglichkeiten, welche künstlerisch in demselben lagen, eben in der Auffassung vermittelst des Humors, erkannt. Von deutschen Künstlern ist der entscheidende Schritt gethan worden; doch müssen wir hinzufügen, Niederländer waren es, welche den Weg vorbereiteten: denn gleich trefflich beobachteten Hirtengestalten, wie beispielsweise auf dem Portinarialtar des Hugo van der Goes begegnen wir in der gleichzeitigen deutschen Kunst noch nicht. Schongauer zuerst hat selbständige derartige Genrescenen in seinen Stichen dargestellt. Zwar sind es nur wenige Blätter und diese zumeist in kleinen Verhältnissen — ich nenne den seinen Esel vor sich hertreibenden Müller, die raufenden Lehrbuben, den im Gespräch mit einem türkischen Krieger begriffenen Bauern, endlich den auf dem Felde sitzenden und dem Gesang der Vögel zuhörenden Bauern, welcher als Wappenhalter verwendet ist — aber ihre Wirkung muss eine ungemein grosse gewesen sein. Der Meister des Amsterdamer Cabinets hat von ihnen seinen Ausgang genommen und in Blättern, wie den Marktbauern, dem Dudelsackbläser, dem Auszug zur Jagd, sowie einer Anzahl von Scenen im Hausbuch sehr geistreiche Bauerndarstellungen gegeben. Hier mag noch darauf hingewiesen werden, dass eine gleiche übertreibende Charakteristik, wie in den deutschen Werken, in den

Bauernscenen der holländischen Kunst des XV. Jahrhunderts, vornehmlich in Miniaturen (unter denen ich eine zweibändige Bibel in Wien[1] nenne), zu finden ist, und auch hierin ein Unterscheidendes zwischen der holländischen und vlämischen Auffassung gewahrt werden könnte. Dass die Art, wie man den heiligen Josef darstellte, sich dem Bauerngenre bisweilen zuneigt, ist schon oben gesagt worden.

In die Plastik sind Genremotive durch eine, wie es scheint, in Nürnberg gegen Ende des XV. Jahrhunderts blühende Holzschnitzerschule eingeführt worden. Im germanischen Museum und in anderen Sammlungen findet sich eine grössere Anzahl von Werken, welche auf gemeinsamen Ursprung deuten. Es sind meist in nicht sehr grossen Verhältnissen ausgeführte Holzskulpturen, zuweilen auch Thonbildwerke, von denen ich als noch dem XV. Jahrhundert angehörig das Holzrelief der Einweihung eines Bischofs im germanischen Museum, ebenda die Gruppe eines Greises und eines von ihm im Singen unterrichteten Knaben, ein ganz vortreffliches Werk nenne. Auch die schon früher erwähnte im Bette liegende Frau gehört hierher, ferner die ganz genreartig gegebene Gruppe der heiligen Maria und Anna mit dem Christkinde. Vorgreifend möchte ich erwähnen, dass ähnliche Darstellungen bis in die ersten Jahrzehnte des XVI. Jahrhunderts zu verfolgen sind: so die tanzenden Bauern des Erasmus Grasser im Rathhaus zu München, ein Dudelsackbläser im Germanischen Museum, die Figuren des Trommlers und Pfeifers an der Uhr der Frauenkirche zu Nürnberg (1507), ferner die Holzfigur einer alten Frau mit einem Rucksack im Hofmuseum zu Wien, und als ein letzter Ausläufer dieser Gattung das Gänsemännchen des Pankraz Labenwolf.

Eine im Vergleich zu der vorhergehenden Zeit mehr auf das Erfassen des Charakteristischen ausgehende Auffassung machte sich im XV. Jahrhundert auch für die Darstellungen aus dem Leben der Soldaten geltend. Bis ins XIV. Jahrhundert wird uns immer bei derartigen Scenen das ritterliche Heer vor Augen geführt, wie es in Wahrheit die Ritterschaft war, auf welche im Kriege alles ankam. Im XV. Jahrhundert nun, als die Landsknecht-

[1] Hofbibliothek Cod. 2771 u. 2772.

heere immer allgemeiner wurden und der Ritterstand im Felde seine Bedeutung verlor, war es natürlich, dass die Kunst, welche gerade in jener Zeit so bereit war, in allem ihrer grossen Lehrmeisterin, der Natur, zu folgen, nicht säumte, auch hier sich von ihr leiten zu lassen, um so mehr als dem Drange nach Charakteristik hier ein weiter Spielraum gelassen war, also ein im Grunde ähnliches Streben, wie beim Bauerngenre, sich geltend machen konnte. Schon seit früher Zeit gaben Motive der christlichen Legende, wie die um Christi Gewand würfelnden Kriegsknechte, oder die vom Schlaf Bewältigten, welche die Auferstehung des Herrn als eine Traumeserscheinung miterleben, die Veranlassung, Kriegsknechte darzustellen. Daneben erforderten die Illustrationen zu historischen Büchern, den zahlreichen Chroniken sowohl als dem alten Testament, eine genaue Beschäftigung mit dem Kriegerstande. Schongauer thut in seiner Jacobusschlacht einen bedeutsamen Schritt vorwärts im scharfsichtigen Erfassen der Bewegung und im psychologischen Ausdruck der Köpfe. Von späteren Stechern haben sich mit dem Kriegs- und Lagerleben vornehmlich die Meister W. $\overset{\wedge}{\underset{+}{\vee}}$ und P. P. W. (Schweizerkrieg von 1499) beschäftigt.

Dagegen spielen sowohl die Gebilde, welche von der Antike angeregt wurden als auch jene, welche einem rein phantastischen Vorstellungsbereich entsprangen, wie wir schon eingangs erwähnten, im XV. Jahrhundert eine untergeordnete Rolle. Die nackten *Kindergestalten* der Antike, welche im italienischen *Putto* eine so wichtige Stelle in der Dekoration der Frührenaissance erlangt hatten, kommen im Norden in jener Zeit nur ganz vereinzelt vor. In Nachahmung von plastisch ausgeführten Figuren schmücken sie die Lehne eines Thronsessels auf Gemälden des Dierck Bouts und Memling, sowie auf dem Stiche Schongauers: Christus vor Pilatus. Ebenfalls dekorative Verwendung finden sie auf dem Peringsdörffer Altar, schon etwas freier in den Zweigen herumkletternd erscheinen sie in der Schedel'schen Weltchronik auf einem Holzschnitt Wohlgemuths. Gleichzeitig finden sie in Miniaturen, zum Beispiel einem Gebetbuch aus Salmannsweiler von 1494 (Heidelberg, Universitätsbibliothek) Verwendung. Der Meister des Amsterdamer Cabinets hat auf mehreren seiner Stiche spielende

nackte Kinder dargestellt, hierin übrigens vielleicht dem Vorbilde des burgundischen Meisters der Spielkarten nachfolgend, von welchem ein Blatt derartig nach der Natur beobachteter Kinder erhalten ist (Wien, Albertina).

Die phantastischen Gebilde scheinen dem unmittelbaren Naturstudium zu Liebe von den Künstlern des XV. Jahrhunderts ganz bewusst in den Hintergrund gestellt worden zu sein, doch ist in den Fällen, wo sie durch die Tradition gestützt weiterlebten, die alte Freude des Germanen an ihnen nicht zu verkennen. So begegnen wir ihnen überall da, wo mehr gewohnte Anschauung als freischöpferische Erfindung eines Einzelnen massgebend war, im Kunsthandwerk, während des ganzen XV. Jahrhunderts ununterbrochen. Die Figurenalphabete wie z. B. das des Meisters E. S. müssen hier erwähnt werden, sowie die Ausschmückung der Initialen in den Miniaturcodices, welche sich deutlich als die Weiterbildung der seit dem XII. Jahrhundert gebräuchlich gewordenen darstellen; auch in der Holzschnitzerei, so z. B. an dem Chorgestühl Syrlins im Münster zu Ulm begegnen wir einer Fülle phantastischer Bildungen. Ausserdem gab es noch eine Gruppe von Darstellungen, in denen die Anbringung von Fratzen unerlässlich war: vor allem das jüngste Gericht, dessen Ausstattung in ähnlicher Weise bis auf den Hortus deliciarum zurückgeht: hier war bei der Mannigfaltigkeit der Teufel, denen die Bestrafung der einzelnen Vergehen zukommt, immer erneute Anregung zur Erfindung der absonderlichsten Ungeheuer gewährt. In der Auffassung dieser Gebilde macht sich natürlich eine grosse Verschiedenheit unter den einzelnen Künstlern geltend. Als für den Charakter dieses Meisters sehr bezeichnend scheint uns der Umstand, dass Memling in seinem jüngsten Gericht die Darstellung der Ungeheuer auffallend vermieden hat im Vergleich zu den anderen deutschen Künstlern, z. B. einem Stefan Lochner. Ausser dem jüngsten Gericht war es dann ferner das Erscheinen Christi in der Vorhölle, bei welchem man Teufelsgestalten anzubringen hatte. Weniger häufig finden sich die Versuchung Christi, sowie der Kampf des heiligen Michael mit dem Drachen (z. B. auf einem Stich des Hausbuchmeisters) dargestellt. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts erscheinen zwei Meister als die unmittelbaren Vorläufer Dürers: Hans

Pleydenwurff[1] und Schongauer. Ersterer durch die Zeichnung zum Blockbuch der Ars moriendi, der letztere durch einige seiner Stiche, unter welchen besonders die Versuchung des heiligen Antonius hervorzuheben ist. Ist Schongauers Fratzenbildungen wohl eine grössere Freiheit der Bewegung zu eigen, so verräth sich mehr Kraft und Intensität des Ausdruckes in den Gestaltungen des Nürnbergers, welcher darin in einem noch höheren Sinne als Vorläufer Dürers zu bezeichnen ist.

Bevor wir uns dem eigentlichen Ziel unserer Betrachtung, den Werken Dürers selbst, zuwenden, erscheint es endlich noch nothwendig einen Blick auf jene Gestaltungen zu werfen, welche wir unter dem Begriffe des allegorischen Genres zusammenfassen können. Im Zusammenhang mit der zuerst betrachteten Gruppe von Darstellungen des höfischen Lebens steht eine Anzahl von allegorisierenden Scenen, welche in der deutschen Kunst zwar öfters vorkommen, aber sich deutlich als aus der burgundischen übernommen erweisen, und die wir im einzelnen schon früher bei Betrachtung der niederländisch-burgundischen Genredarstellungen anzuführen hatten. All diese Vorwürfe sind von den meisten Kupferstechern, vor allem wieder von dem Hausbuchmeister, und den Miniatoren der Zeit häufig behandelt worden. Für ihre Anbringung aber boten auch die Aufsätze an den Chorstühlen willkommene Gelegenheit. So finden wir an denen im Dom von Augsburg (1495) ausser bereits erwähnten Gestalten noch David und Goliath (der Sieg der Schwachen, auf Gott Vertrauenden), Judith und Holofernes, Kain und Abel, Jonas, welcher vom Fische ans Land gesetzt wird. Das Syrlin'sche Chorgestühl im Münster zu Ulm (1474 vollendet) zeigt als Eckaufsätze die Halbfiguren von Männern des Alterthums, welche als Erfinder der freien Künste galten, so Ptolomäus, Seneca, Pythagoras, musicae inventor auf einer Laute spielend, endlich Sibyllen und Propheten.

Eine Gruppe von allegorischen Darstellungen, die im XV. Jahrhundert immer mehr in den Vordergrund traten, sind die Todesallegorien, welche in der verschiedenartigsten

[1] S. Thode, Repertorium für Kunstwissenschaft 1899, wo Hans Pleydenwurff als der Zeichner des Blockbuchs wahrscheinlich gemacht wird.

Weise aufgefasst wurden: einmal in den Totentanzbildern, welche, auf die französische danse macabre des XIII. Jahrhunderts zurückgehend und in Deutschland schon im XIV. Jahrhundert ihre charakteristische Ausbildung erlangend, oft bis auf Holbeins berühmtes Holzschnittwerk herab Darstellung fanden. Noch öfter als die ganze Folge erscheinen einzelne diesem Vorstellungskreise angehörige Motive: der Tod, der zu dem Jüngling tritt, ruhig ihm das Stundenglas weisend (Hausbuchmeister), oder der Tod, welcher das fliehende Mädchen am Fusse fasst (im Kartenspiel des P. P. W.), auf einem Stich des Mair von Landshut eine Gesellschaft junger Leute, in deren Mitte zu schiessen der Tod eben den Bogen spannt. Das niederländische Gemälde mit dem Liebespaar auf der einen, dem auf ödem, verwüsteten Felde liegenden Leichnam auf der andern Seite (Nürnberg, Germ. Museum), sowie die Darstellung der aus Frankreich stammenden Erzählung von den drei lebendigen und den drei todten Königen (Stich des Hausbuchmeisters) gehören gleichfalls in diese Gruppe.

Ein häufig satirischer Zug macht sich weiter in den Scenen, welche der Thierfabel ihr Motiv entlehnen, geltend. Satiren auf die Geistlichkeit hatten wir ja schon im XIII. Jahrhundert (Initial cod. Germ. 3900, München) gefunden, die französischen Miniatoren bringen eine grosse Fülle von dergleichen Anspielungen an. Von Beispielen erwähne ich besonders: in dem schon genannten Psalter kleine Füchse, welche mit Schild und Schwert bewaffnet sind, offenbar das Ritterthum verspottend, in einem französischen Gebetbuch in Wien aus der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts (Hofbibliothek 1855) Wolf und Kameel in Bischofstracht, ein Wolf als Pilger und Aehnliches mehr. Viel häufiger aber finden sich die Darstellungen der Thierfabel ohne satirische Bedeutung, am meisten kleine Scenen aus dem Leben der Thiere, oder Thiere und Menschen in Beziehung zu einander, Scenen, welche als freie Phantasieschöpfungen des Künstlers, nicht als Illustrationen einer bestimmten Fabel aufzufassen sind und gerade bei den deutschen Künstlern sehr beliebt waren. Auf den Spielkarten verwendete man Thiere zur Bezeichnung bestimmter Farben. Die feine Beobachtungsgabe des Meisters E. S. setzt uns hier in das grösste Erstaunen. Eine der Farben des Kartenspiels ist durch Hunde, eine andre durch Vögel gekenn-

zeichnet, welche in ausserordentlich mannigfaltigen Stellungen und Bewegungen erscheinen. Der Meister des Hausbuchs hat auf einem ziemlich grossen Stiche eine Bulldogge in der schwierigen Stellung, während sie sich am Kopfe kratzt, wiedergegeben. Schongauer zuerst hat abgeschlossene Scenen aus dem Leben der Thiere im Bilde gefasst, so in seiner „Schweinefamilie", sowie in dem „Hirsch und der Hindin". Gerne wurden einzelne Thiere in genrehafter Weise als Attribute dem Bilde von Heiligen beigefügt: so z. B. auf Pfennings Altar in der Frauenkirche zu Nürnberg, wo das Schweinchen den heiligen Antonius am Mantel zerrt und zu ihm aufblickt, verlangend, dass er mit ihm spielen solle. Den unerschöpflichsten Reichthum von derartigen Motiven finden wir aber in den Miniaturen. In wie weit hier flandrische Werke als Vorbilder dienten, verdiente noch eine nähere Untersuchung; Fülle der Erfindungskraft zeichnet auch auf diesem Gebiete den Deutschen aus. Da gewahren wir den Bären, welcher die Laute schlägt, wozu Wolf und Eule nach Kräften singen, den Igel, welcher Trauben naschend vom Baume fällt, den Dudelsackpfeifer, dem ein Schweinchen sinnig aufmerksam zuhört, und viele andere Motive. Eines der reichsten Beispiele dieser Art von Verzierung in deutschen Miniaturen ist wohl in dem sogenannten Gänsebuch erhalten, welches in der Sakristei von St. Lorenz zu Nürnberg bewahrt wird, und das v. Rettberg dem Nürnberger Künstler Jacob Elsner zuschreibt. Wir müssen es hier erwähnen, da es als ganz dieser Richtung angehörig erscheint, obwohl es der Zeit seiner Entstehung nach (1507—1510) schon in die folgende Epoche gehört und auch in der Formensprache deutlich den Einfluss der Dürer'schen Kunst verräth. Eines seiner überaus fein ausgeführten Bildchen zeigt uns z. B. einen Wolf, welcher mit Kappe und Mäntelchen bekleidet vor einem Notenpult steht und Gänsen den Takt zum Singen giebt. Ein Fuchs sitzt unter den Gänsen und hat die Pranke schon an eine derselben angelegt, stimmt indess, von dem Taktstock bezwungen, wacker in den Gesang mit ein. Auf einem anderen Blatte ist ein Violoncellospielender Bär dargestellt, vor welchem ein singendes Schwein sitzt. Ganz rührend ist ein armer kleiner Affe mit rothem Mäntelchen, welcher den Dudelsack bläst und melancholisch dabei herausblickt; sehr gelungen auch eine grosse Vogelgesellschaft, die schnatternd und schreiend sich über

ein kleines Käuzlein lustig macht, das auf einem Baumstrunk still grollend in der Mitte sitzt.

Haben wir damit das schon früher Gesagte zu Ende geführt, so mögen zum Schlusse noch jene halb dem Reiche der Phantastik angehörigen und in Verbindung mit phantastischen Thieren sehr oft dargestellten w i l d e n M e n s c h e n erwähnt werden. Wir hatten ihrer schon bei Besprechung der burgundisch-vlämischen Kunst ausführlicher zu gedenken und es erübrigt hier nur noch hinzuzufügen, dass diese, nicht deutscher Erfindung ihre Entstehung verdankenden Wesen von den deutschen Künstlern doch mit der grössten Freude und in mannigfaltigster Neugestaltung geschildert wurden. Zunächst als Wappenhalter verwendet findet man sie auf einem Kapitäl in St. Sebald zu Nürnberg, welches wohl noch in das XIV. Jahrhundert gehört, eine Zeit, in welcher sie ja auch in den böhmischen Miniaturen schon vorkommen. In ganz grossen Verhältnissen zeigt sie uns in derselben Verwendung eine gemalte Tafel im Germanischen Museum. Fast alle deutschen Stecher, vornehmlich Schongauer und der Meister des Hausbuchs haben sie in ihrem Familienleben oder auf Fabelthieren, wie dem Einhorn, reitend in unerschöpflich phantasievoller Weise behandelt; dem Meister B ⌐X S verdanken wir eine mit besonderer Anmuth dargestellte Waldmenschenfamilie, welche im Freien lagert. Auch auf die Gestaltung einzelner Heiligen haben diese Vorstellungen eingewirkt. In der Wüste ganz verwildert, gleich den Thieren lebend, nur in ihr Haar gehüllt, dachte man sich die heilige Maria Egiptiaca und den heiligen Onofrius, auch Chrysostomus. Einige noch dem XV. Jahrhundert angehörige Holzstatuetten im Germanischen Museum zeigen uns Beispiele dieser Auffassung.

Nachdem wir uns so die einzelnen Typen der Genredarstellungen zu vergegenwärtigen versucht, ist noch kurz darauf zu verweisen, wie sich die Wiedergabe derselben auf die einzelnen Künste, vornehmlich im XV. Jahrhundert, vertheilte. Von selbständigen derartigen Schöpfungen haben wir nur ausnahmsweise Beispiele in der Grossmalerei, sowie in der Plastik (mit Ausnahme der Nürnberger Holzsculpturen) gefunden, dagegen waren der Kupferstich und in beschränkterem Sinne der Holzschnitt die Hauptdarstellungsweisen. So sind es denn auch die grossen Kupferstecher im XV. Jahrhundert, von welchen die grösste Anzahl der

Scenen und fast alle Neuerungen auf dem Gebiete der Genrekunst geschaffen worden sind. Der Genius aber, welcher die Resultate der gesammten deutschen Kunstentwicklung in seinem Schaffen vereinigen sollte, hat uns durch seine Werke auch für das Genre erst die Gesichtspunkte eröffnet, von denen aus wir der beginnenden Gestaltung desselben während der vorhergehenden Jahrhunderte nachzuforschen allein unternehmen konnten.

DIE SCHÖPFUNGEN ALBRECHT DÜRERS.

Im XII. Jahrhundert hatte man zuerst klar und mit dramatischer Lebendigkeit erfasst und hingestellt, um was es sich für die deutsche Kunst handelte: Sie wurde Gesammtausdruck deutschen Wesens nach der pathetischen wie der humoristischen Seite. Dies sind die beiden Pole, zwischen denen die ganze inhaltreiche Welt künstlerischer Anschauung und Gestaltung sich ausbreitet, welche mit wachsender Deutlichkeit sich uns offenbart, bis von dem Genius eines gewaltigsten Künstlers ihr Wesen in allumfassender Weise enthüllt wird, von Albrecht Dürer. Handelt es sich hier auch nicht darum, den Meister nach allen Seiten seines Schaffens zu betrachten, so muss im Voraus doch auch hier betont werden, dass er, was die Vielseitigkeit und den Reichthum der Phantasie anbetrifft, unter allen bildenden Künstlern unerreicht dasteht. Auch auf dem Gebiete von Darstellungen, welches wir hier zu prüfen haben, wird sich dies erweisen. Alles was wir in früheren Jahrhunderten nach und nach entstehen und sich fortbilden sahen, war in ihm lebendig, nicht bloss jenes, was das XV. Jahrhundert ihm an Vorstellungen übermitteln konnte.

Indem wir zum Zwecke leichterer Uebersichtlichkeit zunächst die Gruppen der einzelnen Darstellungen scheiden, wird sich schon dabei hie und da auf gewisse Züge der Entwicklung in Dürers Schaffen hinweisen lassen, welche wir zusammenhängend

erst am Schlusse anzudeuten versuchen werden. In der ersten Gruppe fassen wir alle Genredarstellungen zusammen, welche dem Gegenständlichen nach (wenn auch oft in der Art der Auffassung weit darüber hinausgehend), sich innerhalb der Grenzen der realen Erscheinungswelt bewegen. Alle Verbildlichungen einer über die Wirklichkeit gesteigerten inneren Auschauung fallen dann in die zweite Gruppe; zum Schlusse werden wir kurz darauf hinzuweisen haben, wie sich die betrachteten Werke chronologisch dem Schaffen Dürers einordnen lassen.

I. Genre, innerhalb der Grenze der Erscheinungswelt.

1. Naturstudium.

Wie für alles bildnerische Schaffen die Beobachtung und sich steigernde Kenntniss der Natur die Grundlage bildet, so erscheint ein eingehendes Naturstudium geradezu als Bedingung für eine Aeusserung des Humors. Dieser beruht ja auf einem Spiel mit den Zufälligkeiten des Lebens und der individuellen Erscheinung, eben das Studium des Individuums ist es aber, was wir als Naturalismus bezeichnen. So müssen wir uns zunächst jene Schöpfungen Dürers vergegenwärtigen, in denen er im genauesten Eingehen auf alle Einzelheiten der Erscheinung das Wesen selbst erfasst. Denn sein Auge sah, indem es die Natur studierte, das innere Leben, das diese Formen erzeugt hatte. Er steht der Gottheit, dem All nah wie der Mystiker, erkennend, dass dasselbe Leben in aller Natur wie in ihm selbst wirkt. Ging der Mystiker in der Gottheit gleichsam auf, so tauchte der künstlerische Genius aus ihr wieder hervor und schuf, indem er den Mikrokosmos erfasste, das Ebenbild des Makrokosmos.[1] Der Umstand aber, dass alle Zufälligkeiten der Gestalt eines Individuums mit im Bilde gegeben werden, macht den Humor dieser als ganz einfache Studien nach der Natur zu bezeichnenden Darstellungen erklärlich.

---

[1] Wir möchten in diesem Zusammenhang an Schillers Worte erinnern, welche auch Zucker in seiner neu erschienenen Biographie Dürers citiert:

Wiederholen zwar kann der Verstand, was da schon gewesen;
Was die Natur gebaut, bauet er wählend ihr nach.
Ueber die Natur hinaus baut die Vernunft, doch nur in das leere;
Du nur, Genius, mehrst in der Natur die Natur.

a) Pflanzen und Thiere.

In ganz erstaunlicher Weise hat Dürer das Leben in der Pflanze darzustellen vermocht. Wenn wir z. B. jenes Blatt (Wien, Albertina), auf welchem in feinster Weise ein Stück Rasen mit allen Gräsern und Kräutern wiedergegeben ist, betrachten, vermeinen wir die Lebenskraft, der sie entsprossen sind, zu spüren, so beseelt ist hier alles. Oder hat er ein Thier dargestellt, wie den Hasen (1502, Albertina) oder das Rebhuhn (ebenda), so erscheint die Unwillkürlichkeit und Naivität desselben mit im Bilde erfasst. In uns regt sich bei dem Anschauen dieser Blätter ein gleicher Humor, wie wir ihn, aus der Liebe entspringend, dem lebendig uns entgegentretenden Thiere gegenüber empfinden. Wie stark derselbe beim Anschauen des Natürlichen in Dürer war, beweist ein wohl bald nach dem Jahre 1500 entstandener Stich, darstellend die Missgeburt eines Schweines, welches einen Kopf, zwei Körper und sechs Beine hat. Dieses unglückliche Wesen ist in eine fein ausgeführte Landschaft gesetzt, das Ganze mit grosser Sorgfalt wiedergegeben. Wir werden unwillkürlich daran erinnert, dass Dürer bei seiner Anwesenheit in den Niederlanden, nur um einen Walfisch zu sehen, eine weite Reise unternahm, wobei das Missgeschick es fügte, dass die Meeresfluth das Ungeheuer noch vor des Meisters Ankunft weggeschwemmt hatte. Dieser Drang nach dem Absonderlichen führt dann besonders im XVII. Jahrhundert zu den unglaublichsten Erfindungen, welche rasch durch die Einblattdrucke mit Illustrationen verbreitet wurden.

Bekannt ist, wie der Meister auch bei seinen Madonnendarstellungen mit dem herrlichsten Humor gezeichnete Thiere hinzufügte: drei Hasen (Holzschnitt B 102) oder eine kleine angekettete Meerkatze (Stich B 42), endlich jene unerschöpfliche Fülle von Wesen auf der Zeichnung in Wien (Albertina), wo Fuchs und Hund, Eule, Storch, Frosch, Heuschrecke, viele kleine Vögelchen und Insekten erscheinen. Aufs höchste belustigend ist die Zeichnung der tanzenden Affen in Basel, von trefflichster Beobachtung zeugen die geduldig auf ihren Herrn wartenden Jagdhunde auf dem Kupferstich des heiligen Hubertus. Der behaglich neben dem Löwen schlafende kleine Spitz, auf dem Kupferstich des heiligen Hieronymus von 1514, mag noch aus der grossen Fülle derartiger Motive in Dürers Kunst erwähnt werden.

Nach der frühen ist es dann wieder die späte Epoche seit der niederländischen Reise, in welcher Dürer zu den bis in alle Details ausgeführten Naturstudien zurückkehrt. Beispielsweise wären einige Blätter des auf der Reise benutzten Skizzenbuches, der Kopf eines Hirsches (Berlin) und kleine Pflanzenstudien von 1526 (Albertina) hier zu nennen. Dasselbe wie die Naturstudien im Einzelnen zeigen die zahlreichen Landschaften, welche Dürer zu allen Zeiten seines Lebens, besonders während seiner Reisen, ausgeführt hat, und die er bisweilen durch kleine Figuren belebte. Ueberall finden wir das Gleiche: der Weltwille wirkt in dem Künstler, der sich liebend tief innerlich in Alles zu versetzen weiss, und aus der inneren Brust die Erscheinung gestaltet.

b) Studien nach dem Menschen.

Auch bei Dürers Darstellungen der menschlichen Erscheinung, soweit sie nicht wissenschaftlichen Proportionsstudien gewidmet sind, ist das Bestreben offenbar, das Leben als Wesensausdruck unmittelbar zu erfassen. So erhält selbst die einzelne Studie einen dramatischen Charakter. In seiner Jugend hat der Meister den nackten Körper beim Bade studiert, bei Wiedergabe desselben aber die mannigfachen Motive der Bewegung und Stellung, welche sich ihm boten, wieder vereinigt zu einer geschlossenen Composition, wie sie so gewiss in Wirklichkeit ihm nicht vor Augen stand. Daher tritt bei diesen Darstellungen von Badstuben der Zweck des Studiums für den Beschauer so wenig hervor, dass wir diese Blätter als eigentliche Genrescenen auffassen dürfen. Zunächst die Zeichnung von 1496 in Bremen (Lippmann 101),[1] welche in einer Badstube acht Frauen verschiedenen Alters zeigt, Kinder, die sich tummeln oder auf die Badewannen klettern, und einen Mann, der still und unbemerkt durch eine Spalte des Fensters hereinlugt. Ganz vorne aber erscheint am Boden hockend eine junge Frau, welche, innehaltend in einer zufälligen Bewegung, herausblickt mit jener entzückenden Unbefangenheit,

---

[1] Zeichnungen von Albrecht Dürer in Nachbildungen herausgegeben von Friedrich Lippmann, Director des Kupferstichcabinets zu Berlin. Berlin, Grote 2°, seit 1883.

welche nur den grössten Meistern aller Zeiten darzustellen vergönnt war. In einem zwanzig Jahre später entstandenen Blatte (1516 datiert) beim duke of Devonshire in Chatsworth (Lippmann 398) hat der Meister seinen Studien dieselbe Form eines Frauenbades gegeben und hier, bei der um so viel grösseren Beherrschung aller Formen, in der Gestalt der einen jungen Frau, welche stehend, das Haupt leicht zur Seite geneigt, nach rechts blickt, eine geradezu rafaelische Schönheit erreicht. Auch ist hier das Ganze noch mehr dramatisch zusammengefasst. Durch das Erscheinen zweier Wärter, deren einer eine Flasche und an einem Stab aufgehängte Würste bringt, überrascht, hat eine dicke Frau sich zusammengekauert, eine andere Alte schüttet, um ihn zu vertreiben, gegen den einen Mann einen Eimer Wasser. Noch in die frühe Zeit, etwa 1497, gehört der Holzschnitt, welcher das Männerbad darstellt. In einem durch niederen Bretterzaun abgeschlossenen bedeckten Baderaum gewahren wir eine Gruppe von sechs Männern: zwei vorne im Gespräche, einen älteren Dicken aus einem Kruge trinkend; links steht, das Haupt in die Hand gestützt, an den Brunnen gelehnt ein bärtiger Mann, welcher dem Spiele zweier neben ihm Stehenden zuhört. Nach dem Hintergrunde zu wird der Blick in eine Landschaft geleitet, welche belebt ist durch kleine Gestalten, einen Bauer, eine Frau, welche am Brunnen Wasser schöpft, und Aehnliches. Drei weitere Blätter mit Compositionen nackter Figuren gehören nicht hierher, da ihnen bestimmte allegorische oder mythologische Stoffe zu Grunde liegen. Noch eines aber möchten wir erwähnen: nämlich den Holzschnitt des sich geisselnden Mannes von 1510 (zu welchem die Zeichnung in London, Lippmann Nr. 237). Ist es von tieferer Bedeutung, dass Dürer dem mit entblösstem Oberkörper Knieenden, welcher seinen Rücken mit der Geissel schlägt, seine eigenen Züge gegeben hat, das lockige, ziemlich lange Haar, den Vollbart, die leicht gebogene Nase? — Doch ist mit diesem Blatte in gewissem Sinne die Grenze unseres Themas schon überschritten. Eine ganz frühe Zeichnung von 1493 (Lippmann 345) mit der Studie einer nackten Frau, sowie das herrliche Blatt von Malcolm (Lippmann 92) gehören eher in diesen Zusammenhang. Auf dem letzteren ist eine junge Frau von zwei verschiedenen Seiten dargestellt. Einmal im Profil, mit sinnendem Auge in einen Spiegel blickend,

sich ihrer eignen Schönheit nur halb bewusst werdend, daneben ist die Ansicht vom Rücken gegeben. Wozu in der Hand eines solchen Meisters das einfache Studium nach einem bestimmten Modell wird, vermag uns am besten dieses Blatt zu lehren.

c) Trachten.

Die genaue Beschäftigung mit der menschlichen Erscheinung bekunden des weiteren die Trachtenstudien Dürers. Mit solchen finden wir den Meister von der frühesten Zeit an beschäftigt. Eine Zeichnung, welche laut Inschrift, noch bevor Dürer in das Atelier Wohlgemuts kam (1486), gefertigt wurde, zeigt eine Frau in vornehmer Tracht in ganzer Figur. Sie trägt eine hohe Haarfrisur, Schnabelschuhe, mit der rechten Hand fasst sie das Gewand, auf der linken sitzt ein Falke, der Kopf ist zur Seite, der Blick herausgewendet. Sowohl die Gewandbehandlung als die leichte Schrittstellung der Füsse und die dem Motiv hier nicht ganz entsprechende Lage des rechten Oberarmes zeigt die augenscheinlichste Beziehung zu Schongauers Stich der klugen Jungfrau (B. 81). Also hat Dürer zweifellos schon im väterlichen Atelier Stiche des Colmarer Meisters gesehen. Auf denselben Zusammenhang weist uns ein Blatt (Lippmann 346), auf welchem mit der Feder eine weibliche Figur in sehr reich gefaltetem und mit langer Schleppe versehenem Gewande gezeichnet ist. Es gehört ebenfalls in die frühe Zeit des Meisters, etwa um 1490. Im Jahre 1495 entstand in Venedig die Zeichnung einer Venezianerin in reicher Tracht (Albertina), welche später für das babylonische Weib in der Apokalypse verwendet wurde. Eine ähnliche Skizze, auf welcher eine Venezianerin und eine Nürnbergerin nebeneinander dargestellt sind, bewahrt das Städel'sche Institut zu Frankfurt a. M. (Lippmann 187). Etwas später, im Jahre 1500, entstanden drei in der Albertina befindliche Zeichnungen, welche die Nürnberger Bürgersfrau, einmal in ihrer Haustracht, ein ander Mal, wie sie zur Kirche geht, endlich zum Tanze geschmückt, in höchst anmuthiger Weise uns vor Augen führen. Die Anwendung der Zeittracht bei biblischen Stoffen, wie für das Weib Hiobs auf dem Gemälde vom Jabach'schen Altar (Frankfurt, Städel'sches Museum) oder für die Jungfrau Maria auf dem Holzschnitte des Sposalizio

(aus der Folge des Marienlebens), darf vielleicht auch in diesem Zusammenhange hervorgehoben werden. Durchaus den Character von Studien bewahren die Blätter, welche Trachten von Maximilians Hofe darstellen (in der Albertina vom Jahre 1517). Auch die grossen reitenden Bannerträger vom Triumphzug des Kaisers müssen hier genannt werden, ferner einige auf der niederländischen Reise gezeichnete Studien nach irländischen Kriegsknechten und Bauern (Lippmann 62). Das Interesse Dürers für historische Rittertrachten zeigen zwei Entwürfe in London (Lippmann 254, 255), einmal zwei Ritter im Kampfe in der Tracht des XIV. Jahrhunderts, das andere Mal ein Ritter, welcher auf seinem mit stachelichtem Panzer geschützten Pferde daher sprengend, mit beiden Händen eine Stachelkugel an einer Kette schwingt, um seinen Feind damit zu treffen; die zerschellte Lanze liegt auf der Erde. — Andere Trachtenstudien sollen noch in Verbindung mit Compositionen, zu welchen sie verwendet wurden, Erwähnung finden. Hier erübrigt es nur zu betonen, dass wir den Meister in all diesen Studien bestrebt finden, als Grund seiner Darstellung eine lebensvolle Handlung anzugeben, weswegen wir es nicht umgehen konnten, einige derselben hier anzuführen.

d) Das Porträt.

Eben dasselbe Streben nach wahrhaftem Lebensausdruck finden wir in der Art, wie Dürer das Porträt auffasste. Und zwar gab es dafür zwei Lösungen: einmal das Wesen selbst in der äusseren Erscheinung zu sicherstem Ausdrucke kommen zu lassen, diese Erscheinung gleichsam zu potenzieren, wie es uns in allen Gemälden Dürers in sich steigernder Weise bis zum Holzschuher entgegentritt; und zweitens, wie wir es in einer Anzahl von Zeichnungen finden, eine sozusagen genreartige Auffassung des Porträts zu geben; so hat der Meister Personen, die ihm nahe standen, in einer zufälligen Geberde oder Beschäftigung erfasst. Diese Gruppe allein haben wir hier zu betrachten. Beginnend von dem entzückenden Blättchen der Albertina „mein Angnes“, auf welchem der Meister seine junge Frau in schlichter Haustracht, sinnend den Kopf in die Hand gestützt, dargestellt hat, gelangen wir zu zwei Zeichnungen aus dem Jahre 1514, in welchen

uns wohl auch Züge Familienangehöriger erhalten sind, in der einen auf einer Bank sitzenden, ziemlich corpulenten Frau Dürers Schwägerin Katharina Frey (Berlin, Lippmann 79), in dem in überschnittenem Profil gesehenen, nach rückwärts gewandten Manne der Bruder Andreas Dürer (Wien, Albertina). Das Porträt einer alten Frau im Profil, welche die Augen geschlossen, das Haupt müde gesenkt hat (Lippmann 144), gehört wohl ungefähr derselben Zeit an. Eine Gruppe ähnlicher Darstellungen entstand auf der niederländischen Reise. Vielleicht auf dem Schiffe, welches ihn rheinabwärts trug, zeichnete Dürer „Meister Arnolt von Selgenstadt" 1520, einen bartlosen Mann in mittleren Jahren, welcher auf dem Boden gelagert ist, den Oberkörper halb aufgerichtet, auf den rechten Arm gestützt, an ein zusammengewundenes Schiffstau, wie es scheint, gelehnt. Derselben Zeit gehören zwei mit grosser Sorgfalt ausgeführte Blätter an, nämlich der farbig gegebene Kopf eines Bauern (London, Lippmann 227), welcher in dreiviertel Stellung gegeben, mit einer Pelzmütze auf dem Kopfe in ganz vortrefflicher Weise das typische in dieser Erscheinung erfasst zeigt, und das berühmte Bildniss des 93jährigen Mannes (Wien, Albertina).

Ganz allgemein das Schema der Darstellung des heiligen Hieronymus in das Porträt übertragen zeigt uns der Kupferstich von 1526: das Bildniss des Erasmus. Die wunderbar feine und lebensvolle Durchbildung der Details, wie der auf dem Tische stehenden Blumenvase, der zierlich beschriebenen Bücher, tritt wohl gerade auf diesem Stiche nicht zufällig ein, sondern erklärt sich aus dem Bestreben, die Charakteristik und das Leben, dessen der nicht unmittelbar nach der Natur gemachte Kopf bis zu einem gewissen Grade entbehren musste, in den beigefügten Gegenständen zum Ausdruck gelangen zu lassen.

2. Genrehafte Züge innerhalb der christlichen Legende.

Wir hatten schon im XV. Jahrhundert beobachtet, wie die christlichen Darstellungen in einem der Wirklichkeit sich nähernden Sinne gestaltet wurden. Besonders da, wo der Gegensatz zum Pathetischen eintrat, steigerte sich der Naturalismus (in den

Schergen bei der Passion oder den Martyrien der Heiligen), wogegen man bei den gewissermassen repräsentativen Darstellungen länger die unmittelbare Umsetzung in das Natürliche vermied, oder doch dieselbe nicht in das bürgerliche Leben, sondern in höfische Vorstellungen, wozu die Mystiker die Anregung gegeben hatten, vollzog. In der Annäherung einiger biblischer Scenen an Vorgänge aus dem Alltagsleben, wie z. B. an das Bad des neugeborenen Kindes, war man in Frankreich und auch in den Niederlanden weiter gegangen, wir sahen auch, wie von dorther diesbezügliche Anregungen während des XV. Jahrhunderts zahlreich nach Deutschland ausgingen. Trotzdem zögerte man dort, denselben zu folgen. Scheinbar unauffällig, aber sehr charakteristisch ist die Thatsache, dass Schongauer in seiner Jugendzeit unter dem Einflusse niederländischer Meister, besonders des Rogier van der Weyden, die Heiligenscheine bei seinen Darstellungen der christlichen Legende wegliess, später aber dieselben wieder regelmässig hinzufügte. Es entsprach dem deutschen Geiste nicht, die Vorgänge aus Christi Leben, so vermenschlicht man sich dieselben dachte, so sehr man gerade erst durch die reinmenschliche Vorstellung derselben ihnen im Gefühle nahe gekommen war, ganz ohne die Betonung des Göttlichen im Bilde zu fassen. Das Leiden des Menschensohnes ist göttlich, es bedarf der Hinzufügung überirdischer Merkmale nicht mehr, aber die Geburt, die Kindheit des Gottessohnes und seiner jungfräulichen Mutter darzustellen, reichte es nicht aus, diese Vorgänge dem eigenen Leben nachzubilden, und was ewig ein Wunder war, durch menschliches Thun und Wesen zu verbildlichen. Im Menschlichen lag das Göttliche wohl, doch nicht in der zufälligen Erscheinung des menschlichen Lebens. Die Meister des XV. Jahrhunderts und besonders die Nürnberger hatten in derartigem Gefühle gerade bei den genannten Darstellungen vermieden, den letzten Schritt in den Naturalismus zu thun, wenigstens die Heiligenscheine behielten sie bei; Dürer wagt es auch hier, Alles in das unmittelbar Natürliche umzusetzen. Aber es ist nicht ein alltägliches, sondern ein mit wundervoller Phantasie erschautes Märchenleben: bei der Geburt Mariä theilt sich das Gewölbe und ein Engel senkt sich auf Wolken schwebend herab, dem Kinde, das eben das Licht der Welt erblickte, huldigungsvollen Gruss zu bringen; Schaaren von Engelputten biegen die

Zweige der Palme herab, deren Früchte Josef für die in banger Sorge mit ihrem Kinde flüchtende Mutter zu erreichen bemüht ist. Gerade das märchenhafte ist es, was dem Phantasiebedürfniss des Volkes entsprechend, und dabei die trauliche Beziehung zu dem Vorstellungsvermögen jedes Einzelnen auf wunderbare Weise herstellend, diesen Darstellungen des Marienlebens unter allen Werken Dürers am meisten die Liebe des Volkes gewinnen musste.

Bei der Einzelbetrachtung werden wir von genrehaften Zügen bei der Passion und verwandten Darstellungen ausgehen, dann die nicht pathetischen Bilder aus der christlichen Legende, soweit sie in naiv lebensvoller oder märchenhafter Weise erfasst wurden, folgen lassen, um endlich zu den, ihrem Stoffe nach, rein dem Leben der Zeit entnommenen Bildern zu gelangen.

a) Die Passion.

Schon bei der Besprechung der Werke des XV. Jahrhunderts hatten wir diejenigen Motive der Passion hervorgehoben, bei welchen eingefügte, besonders nach der Natur beobachtete Einzelheiten wie abgesonderte Scenen innerhalb des Gesammtbildes erscheinen konnten. Zunächst bei der Gefangennahme Christi die Gestalt des Malchus, welchem Petrus ein Ohr abhaut. Diese regelmässig im Vordergrunde angebrachte Handlung hatte schon seit dem XII. Jahrhundert, wie bemerkt wurde, Veranlassung gegeben, den Malchus bisweilen direkt als burleske Figur aufzufassen, ein Zug, welcher, wie wir später sehen werden, dem geistlichen Schauspiel seine Entstehung verdankte. Bei allen ziemlich zahlreichen Gestaltungen der Gefangennahme, welche Dürer geschaffen hat, erscheint die Scene in den Vordergrund gerückt,[1] Malchus am Boden liegend und mit einem Knotenstock, einmal auch mit dem erhobenen Fusse sich gegen Petrus wehrend, welcher das Schwert über ihn gezückt hat.

Auch die Gruppe der um Christi Kleid würfelnden Kriegsknechte auf dem Bilde der Kreuzigung und die schlafenden Krieger

---

[1] S. Hoff, Die Passionsdarstellungen Albrecht Dürers. Heidelberg 1898.

bei der Auferstehung hatten wir schon in früheren Jahrhunderten mit naturalistischen, nicht selten humorvollen Zügen auf das lebensvollste gestaltet gefunden. Dürers Erfindungen dieser Art werden wir noch später bei Betrachtung von des Meisters Landsknechtdarstellungen zu erwähnen haben.

Den mannigfachsten Schergentypen begegnen wir auf der Darstellung der Geisselung Christi (Holzschnitt der grossen Passion). Der leidende Heiland ist in der Mitte an die Säule gebunden, ein wildes Gedränge von Peinigern wogt um ihn, einige schneiden Grimassen, andere ziehen am Strick, einer bindet Reisig zur Rute zusammen. Und mitten in dem Gedränge der keines menschlichen Gefühles fähigen Männer steht ein Kind. Auch ihm hat man eine Geissel in die Hand gegeben; da erwacht plötzlich in ihm eine Art Bewusstsein, aufs innerlichste erschrocken steht es wie gebannt da vor der Majestät dieses Leidens. Wie eine Befreiung aus der entsetzlichen Qual leuchtet der Blick des Kindes, die Seele, das unentweihte Menschenthum strahlt, vom Leiden erweckt, zum ersten Mal in die Welt. (Ein Meister noch hat aus gleicher Tiefe der Leidenserkenntniss in dem Blicke des Kindes Glauben und Befreiung gefunden: Tintoretto.) Aehnliches, wenn auch nicht mit derselben Deutlichkeit und Stärke empfinden wir bei Betrachtung der einzelnen Typen des Volkes, welches bei der Marter des Evangelisten Johannes auf dem ersten Blatte der Apokalypse hinter einer Balustrade versammelt erscheint. Durch die Fülle von Charakteristik in den einzelnen Zuschauern wird das Furchtbare des Vorganges theils noch hervorgehoben, theils auch gebrochen. Es wird dem Leiden des Heiligen gegenüber gleichsam wieder das Positive gegeben, wir fühlen, dass der Glaubenszeuge die Marter nicht, ohne die edleren Elemente des Volkes zu wecken, erduldet. Doch auch das Furchtbare des Vorgangs noch steigernd, hat Dürer bei einzelnen Passionsscenen Gestalten, namentlich Kinder angebracht, welche Jesum verspotten oder in den wilden Ruf: „Kreuziget ihn!“ mit einstimmen. So auf dem Carton zu dem St. Veiter Altarwerk, der Kreuztragung (Frankfurt, Städel'sches Museum, Lippmann 188) oder beim Ecce-homo der grünen Passion. Die Darstellung seelischer Roheit selbst im Kinde ist, wie gesagt, nur die letzte Steigerung des Ausdruckes, welchen die abschreckenden, gehässigen Peiniger hervorbringen.

Auf die Typen der Schergen bei den Darstellungen der Passion Christi hier näher einzugehen, könnte von vornherein als überflüssig betrachtet werden, da wir es dabei nicht mit Schöpfungen des Humors, sondern durchaus dem Pathos entsprungenen Gestaltungen zu thun haben. Dennoch erscheint es nothwendig, einiges darüber zu sagen, da erst der Unterschied dieser Typenbildungen von den auf den Genredarstellungen uns begegnenden das Wesen der letzteren deutlich zu machen vermag. Da finden wir z. B. den Typus eines bartlosen jüngeren Mannes mit aufgestülpter Nase, breiten hervortretenden Backenknochen, niedriger Stirn und kurzem Haare. Am frühesten erscheint diese Gestalt auf dem Holzschnitt der Marter des Johannes in der Apokalypse und der Geisselung Christi der grossen Passion, schon etwas umgewandelt bei der Verspottung Christi in der grünen Passion, endlich zuletzt auf zwei Kupferstichen von 1512, der Geisselung und der Abführung Christi zum Richtplatz. Schon vorher aber war dieser Typus, welcher Unfähigkeit und Bosheit gleich ausdrückte, auf den Malchus, welchem Petrus das Ohr abhaut, übergegangen, wie die Zeichnung in Berlin (Lippmann 33), die Scene der grünen Passion, der Kupferstich von 1508 und das Blatt der grossen Passion von 1510 beweisen. Als eine in ihrer Bildung sehr verwandte Gestalt wäre die eines wilderregten Kriegsknechtes zu nennen, welche mit zurückgeworfenem Kopf und erhobenem Arm bei den verschiedensten Scenen erscheint, nämlich dem Entwurf zu dem St. Veiter Altarwerk in Frankfurt a. M. (Lippmann 188), der Vorführung Christi vor Caiphas, der Kreuztragung und der Geisselung der grünen Passion, endlich dem Kupferstiche „Christus vor Caiphas", und der Gefangennahme der grossen Passion. Ein anderer öfters wiederkehrender Typus ist der eines bärtigen Mannes, für welchen das starke Hervortreten des Ober- und Untergesichtes und das eingezogene Mittelgesicht charakteristisch erscheint, ein Eindruck, welcher allerdings noch durch den Umstand erhöht wird, dass der Kopf meist in Verkürzung von oben dargestellt ist: auf der Geisselung der grossen und der grünen Passion, der Vorführung Christi vor Pilatus aus letztgenannter Folge, endlich dem Kupferstiche der Geisselung von 1512. Besonders hinzuweisen wäre weiter auf einen Typus mit aufgestülpter Nase und stark vorspringenden Augenbogen und Unter-

kiefer, wie er z. B. als der eines Kriegsknechtes in zwei Blättern der grünen Passion erscheint: „Christus vor Pilatus“ und „Ecce homo“. Die Gestalt eines mit dem Blasebalg das Feuer anfachenden Knechtes dürfen wir endlich nicht vergessen (auf dem Holzschnitt des Johannesmartyriums), welcher Typus bis zum Affenartigen gesteigert auf einer Zeichnung in Berlin zur Marter des Laurentius (Lippmann 32) wiederkehrt.

Wohl liesse sich die Zahl der gegebenen Beispiele noch vermehren durch Zusammenstellung anderer wiederholt erscheinender Bildungen, indess mag hier der allgemeine Hinweis genügen, dass wir grössere Mannigfaltigkeit und individuellere Bildung der Schergen in den Frühwerken Dürers finden, indess der Meister sich später immer mehr auf allgemeine Charakteristik und Herausbildung weniger, besonders hervortretender Typen, wie des Malchus und des Judas beschränkt.

Sahen wir in den Schergentypen das Grauenhafte durch den thierischen Eindruck noch gesteigert, so weckt die Anbringung von Thieren, besonders kleiner Hunde, bei vielen Passionsscenen Dürers und auch schon Schongauers ganz gegentheilige Empfindungen. Darin haben wir eine eigentlich genrehafte Zuthat zu erblicken. Denn in dem Thiere, welches eines höheren Bewusstseins bar, eine Sünde zu begehen nicht fähig ist, löst sich die krampfhafte Erregung, welche der Anblick unmenschlicher Gemeinheit und göttlichen Duldens fieberhaft entzündet. Ein scheinbar untergeordneter Zug gewinnt, in diesem Zusammenhange betrachtet, Bedeutung. Als ein sehr charakteristisches Beispiel der Einfügung genrehafter Züge in ein pathetisches Ganze wäre noch das öfter wiederkehrende Motiv zu erwähnen, dass der Stifter oder eine andere menschliche Figur von einem Engel in die religiöse Composition gleichsam eingeführt wird. So der Stifter auf dem Entwurf zum Engelsturz von 1509 (Lippmann 245) oder das Bäuerlein auf dem Allerheiligenbilde, welches von einem freundlich zu ihm sich neigenden Engel über die Bedeutung des Erschauten belehrt wird. In ähnlicher Weise hat auch einer der vierundzwanzig Aeltesten sich zu Johannes gewandt (auf dem Holzschnitte der Apokalypse), was allerdings im Text der Apokalypse schon erwähnt wird. Unwillkürlich schweift unser Gedanke ab zu jenem Stifterbildniss, welches Giotto auf seinem jüngsten Gerichte der

Capella dell' Arena zu Padua malte, wir gedenken der demüthigen Erscheinung des Enrico Scrovegni, welcher sein kleines Kirchlein den königlichen Engelgestalten, den Abgesandten des Höchsten, übergibt.

Hatten wir in den bisher betrachteten Darstellungen die Contraste von Genre und Pathos meist innerhalb ein und desselben Bildes gewahren können, so treten wir bei Betrachtung der übrigen Gestaltungen der christlichen Legende aus dem unmittelbaren Conflicte heraus.

b) Mariendarstellungen.

Wir wollen beginnen mit einem kurzen Ueberblick über die Darstellungen der Maria mit dem Kinde von Dürer, so weit dies für unser Thema wichtig erscheint, um dann die Gestaltung der Legende der Maria und der Jugendgeschichte Christi zu verfolgen. In den ältesten Gestaltungen des Madonnenbildes bei Dürer (zwei Zeichnungen in Berlin und Paris, Lippmann 1 und 300) erscheint der Anschluss an die alterthümliche Auffassung noch gewahrt: die Madonna sitzt auf dem Throne, Engel stehen Musikinstrumente haltend ihr zur Seite. Es ist die Composition, die wohl der Vater als Goldschmied ihm übermitteln konnte, welcher in seinem Kunsthandwerk der neuen naturalistischen Form, wie begreiflich, noch nicht gefolgt war. Unter dem Eindruck von Schongauers und des Hausbuchmeisters Werken kommt der junge Dürer zu der einfachen, schlicht natürlichen Gestaltung der Scene, alle Zeichen einer höheren Bedeutung lässt er weg. Eine freie Copie nach Schongauers Bildchen in Wien oder einer ähnlichen Composition ist die Zeichnung Dürers in Erlangen (Lippmann 430), an den Meister des Amsterdamer Cabinets [1] erinnert der beinahe zwergenhaft gebildete heilige Josef auf dem Kupferstich der Madonna mit der Heuschrecke. Einen Nachklang von Dürers Wanderschaft in Italien zeigt uns das Mittelbild des Dresdener Altars, wo der im Innern ihres Zimmers dargestellten, ihr Kind anbetenden Madonna Engelputten beigefügt sind. Auf

---

[1] Hachmeister: Der Meister des Amsterdamer Cabinets und seine Beziehungen zu Albrecht Dürer. Berlin 1897.

den Eindruck von Mantegnas Werken ist deren Uebernahme durch Dürer zurückzuführen. In den Stichen aber pflegte der Meister entweder der Jungfrau den Heiligenschein zu geben, oder Engel mit der Krone schweben über ihrem Haupte, oder Gottvater erscheint in den Wolken. Sonst ist Alles ganz natürlich, rein menschlich erfasst: das Kind spielt mit einem Vögelchen, Häschen springen herum, eine Meerkatze hält bei ihm die Wache, bis endlich in der „Madonna mit den Thieren“ alles belebt erscheint und hier, wie vielleicht in gleichem Grade in keinem Werke der bildenden Kunst jenes innige Liebesbedürfniss, welches den Menschen mit der gesammten Natur verbindet, ihn mit jedem einzelnen der unzähligen Wesen in traute Beziehung und mitleidensvolles Verständniss setzt, seinen Ausdruck gefunden hat. In diesen Werken hat sich Dürer von einem einheitlichen Stile im Sinne der Italiener allerdings weit entfernt, aber wie reich war dafür das, was er der Seele des Volkes bot!

Von Neuem aber musste es den Strebenden nach höherer Stilbildung verlangen, und etwa seit dem Jahre 1503 gewahren wir ihn auf neuen Wegen dieselbe in seinen Madonnendarstellungen zu erreichen suchen. Sein Losungswort war möglichste Einfachheit, sein Bestreben, durch die innigste Beziehung zwischen Mutter und Kind die künstlerische Einheit zu erzielen, wobei er auch den landschaftlichen Hintergrund auf das Nothwendigste beschränkte, so auf dem Kupferstich von 1503 und der herrlichen kleinen Zeichnung aus demselben Jahre im britischen Museum (Lippmann 229). Auch in diesen Werken hat er an Schongauer anknüpfen können. Alle Bezeichnungen einer höheren Bedeutung sind weggelassen, ja, wüssten wir es nicht: die schlichte Frau mit dem über das gebeugte Haupt gezogenen Kopftuch, welche dem Kinde die Brust reicht, da draussen am Feldrain sitzend, würde sich durch ihre Erscheinung nicht als Mutter Gottes offenbaren.

Nun aber kommt Dürer nach Italien und mit einem Schlage wird ihm klar, was er später in den Worten ausdrückte: „Wir wollen alle Schönheit, so die Alten ihrer Göttin Venus gaben, der Mutter Gottes, der allerschönsten Jungfrau geben“. Man vergleiche die bisher angeführten Bildchen mit den 1506 entstandenen Werken, der „Madonna mit dem Zeisig“ und dem „Rosenkranz-

bilde“, um sich des ganzen Unterschiedes bewusst zu werden. In der Madonna sucht er eine ideelle Schönheit herauszubilden, das Genrehafte der Ausführung beschränkt sich, ganz wie bei den Italienern, auf die Darstellung des Kindes und der wundervollen Engelknaben, welche als dessen Gespielen oder in den Lüften schwebend, beigefügt sind. Als charakteristisches Beispiel, wie die italienischen Anregungen sich bei Dürer verwandelten, möge die Zeichnung der „Madonna in der Halle“ in Basel dienen (1509). In einer wundervollen Renaissancearchitektur sitzt die Jungfrau mit dem Kinde, zu ihren Füssen musicieren die kleinen entzückenden Engelchen, recht muntere Gesellen, nicht die wunderbar entrückenden Gestalten Bellinis; im Hintergrunde schläft Josef vor einem Bierkrug sitzend. In den folgenden Jahren, besonders seit 1511 kehrt der Meister dann wieder mehr zu der rein genrehaften Auffassung, welche er 1503 angeschlagen hatte, zurück, nur sprach sich der dauernde Eindruck der italienischen Kunst in dem Hoheitsvolleren, das er der Madonna gab, aus. In einigen Zeichnungen der Albertina, einem Holzschnitt von 1511 und einem wenig späteren Kupferstich hat Dürer deutsche Umwandlungen der venezianischen sacra conversazione gegeben, die heilige Familie, Anna, und andere Männer und Frauen im Freien unter einem Baume oder auf einer Rasenbank sitzend im Gespräch. In diesen äusserlich schlichten Werken weist nur die hoheitsvolle Ruhe und der ernste tiefe Ausdruck auf die höhere Bedeutung hin. Als unmittelbar nach der Natur gebildet erscheint die Zeichnung der Albertina: eine junge Mutter der sie besuchenden Gevatterin mit Freude und Stolz ihr Kind zeigend, wobei wir kaum noch die Namen der Maria und der heiligen Anna aussprechen können. Ein der früheren Zeit Dürers angehörender Stich zeigt die beiden Frauen stehend mit dem Kinde beschäftigt, in schlicht natürlicher Auffassung, die höhere Bedeutung durch den in Wolken erscheinenden Gottvater gekennzeichnet. Andere Zeichnungen, in welchen der Meister oft genug in dem Leben Gesehenes festgehalten haben mag, sind so vollständige Genrescenen, dass die Beziehung auf die christliche Legende sehr fraglich erscheint; so besonders bei einem die Idee der Ruhe auf der Flucht verbildlichenden Blatte in Berlin (Lippmann 443) von 1511, auf welchem wir an einer sanften Anhöhe

unter einem Baume sitzend eine Frau mit ihrem Kinde gewahren; nach dem Hintergrunde zu öffnet sich der Blick in ein Thal, ein verschiedene Geräthe tragender Mann schreitet herauf. Oder eine andere entzückende Zeichnung in der Sammlung Blasius in Braunschweig (Lippmann 143): In dem Innern einer einfachen Stube sehen wir Maria am Fussende ihres Bettes sitzend, das Kind auf dem Arme; die Wiege steht daneben, im Hintergrunde arbeitet Josef an einer Hobelbank. Eine mit ihrem Kinde spielende Frau stellt eine Zeichnung in Berlin (Lippmann 30) von 1519 dar; ähnlich ein Blatt im Louvre (Lippmann 315) von 1511.

In der späten Zeit endlich, als Dürers ganzes Streben auf die Durchbildung eines monumentalen Stiles gerichtet war, hat er grosse Altarwerke mit der thronenden Madonna entworfen (Zeichnungen: Lippmann 324, 343, 362, 363, 364), von welchen jedoch keines ausgeführt wurde. Von einem Genre in dem Bilde der Madonna ist seit 1520 bei Dürer nicht mehr zu sprechen.

Einen Blick noch müssen wir auf die Gestalt des heiligen Josef werfen, welchen wir schon im XV. Jahrhundert genreartig beigefügt gefunden hatten. In derselben Art wie Schongauer gesellt Dürer zuerst den ältlichen Mann der Madonna mit dem Kinde zu, wie er es mit inniger Teilnahme betrachtet (Holzschnitt der Madonna mit den drei Hasen). Vorher, auf der „Madonna mit der Heuschrecke“, hatte er ihn ganz zusammengekauert schlafend dargestellt. In dieser Zeit tritt Josef noch an Bedeutung vollständig in den Hintergrund, so dass er bei der Anbetung der Könige gewöhnlich weggelassen wird, so auf dem Meissener Dombild und dem Gemälde in der Tribuna der Uffizien. Bezeichnend ist, dass Josef bei der Geburt Christi, wo die Madonna vor dem Kinde anbetend kniet, nicht als Pendant Marias in der Composition, sondern im Hintergrunde oder durch ein Genremotiv eingeführt erscheint, zum Beispiel auf dem Kupferstiche „Weihnachten“ am Brunnen Wasser schöpfend. Erst in der Folge des Marienlebens gewinnt er seine Bedeutung dadurch, dass er notwendig auf den meisten Bildern mit erscheinen musste, ja bei einzelnen Darstellungen, wie beim Sposalizio eine Hauptfigur war. Da sehen wir ihn denn als getreuen Freund, immer selbstlos, demüthig, in Freudigkeit alle Mühen auf sich nehmend. Und diese Demuth erhöht ihn: in den folgenden Werken wird er

seinem Charakter gemäss als bedeutend und edel gefasst, so auf den oben erwähnten Darstellungen der heiligen Sippe. Gross und würdevoll erscheint seine Gestalt neben der Madonna stehend auf einer Zeichnung mit der Anbetung der Könige in der Albertina vom Jahre 1524. — Wir werden später bei Besprechung der Darstellungen bürgerlicher Beschäftigungen noch einmal Josefs zu gedenken haben.

c) Leben der Maria.

In einem Werke, welches das Volksthümlichste von allen Erzeugnissen des Dürer'schen Genius geworden ist, hat der Meister aus dem unerschöpflichsten Reichthum inneren Schauens heraus, eine vollständig neue und für diese Vorstellungen wohl ewig typische Form gefunden: in der Holzschnittfolge des Marienlebens. Von den zwanzig Blättern haben uns hier vornehmlich diejenigen zu beschäftigen, deren Stoff dem Künstler zu einer schlicht natürlichen Wiedergabe des Vorgangs die gehörige Freiheit liess; wogegen in anderen, in höherem Maasse durch die legendarische Erzählung gebundenen, sich nur einzelne unmittelbar dem Leben entlehnte Züge anbringen liessen. Wir hatten schon angedeutet, dass es in keiner von allen Darstellungen sich jedoch um eine blosse Vergegenwärtigung menschlichen Lebens handelt, sondern dass — und darin gewahrten wir die deutsche gegenüber der niederländischen und französischen Auffassung — selbst in Scenen wie dem Bade des neugeborenen Kindes oder der Ruhe auf der Flucht durch eine Steigerung des realen Lebens die Erscheinung desselben gleichsam erst fähig gemacht wird, der Darstellung des Lebens göttlicher Personen als Kleid zu dienen. Das Marienleben ist so bekannt, dass wir von einer genaueren Beschreibung der einzelnen Blätter hier absehen können, uns vielmehr darauf beschränken, die Wandlungen einzelner Compositionen zu verfolgen, welche Dürer wiederholt darstellte, wobei namentlich genreartige Zuthaten hervorgehoben werden sollen. Auf einzelne der vorkommenden Typen, wie des Bauern, Bürgers u. s. w. wird erst im Folgenden einzugehen sein. Als Bilder aus dem Leben, welche in ganz naiver Weise in die christliche Legendendarstellung eingefügt erscheinen, darf man die Gruppe der Hirten mit ihrer Heerde bei der Verkündigung des Engels an Joachim,

die Personen aus dem Volke bei der Begegnung an der goldenen Pforte, die Steuereinnehmer auf dem Bilde des Tempelganges der kleinen Maria und die Anwendung der bürgerlichen Tracht für Maria und ihre Begleiterinnen auf dem Sposalizio bezeichnen; in diesen Bildern also schon ein starkes Hineingreifen des Genrehaften in die sonst nach dem althergebrachten Typus gebildete Composition; wogegen andre Scenen der Legende von dem Meister ganz nach der Erscheinung des täglichen Lebens gestaltet wurden, in das Märchenhafte erhoben durch eine wunderbare, alles durchdringende Phantasie. So verhielt sich Dürer seinem Stoffe gegenüber in Darstellungen, wie der Geburt Mariae oder dem Aufenthalt der heiligen Familie in Aegypten.

Ueber die Entwicklung einzelner Compositionen mag es genügen wenige Bemerkungen anzufügen.

Zu dem wundervollen Blatte der Geburt der Maria besitzen wir eine Studie (Berlin Kgl. Kupferstichcabinet, Lippmann 7), welche in der ganzen Anordnung dem Holzschnitte ähnlich, doch noch sehr viel einfacher ist. Neben der Wöchnerin erscheinen nur vier Frauen, wodurch wir den Eindruck grösserer Ruhe erhalten. Der Engel fehlt noch und es mag der Contrast jener hoheitsvollen Erscheinung mit dem lauten, verwirrenden Treiben unten gewesen sein, welche die Zahl und die Mannigfaltigkeit der vorderen Gestalten zu erhöhen Veranlassung gab. Dass die entzückende colorierte Federzeichnung der Albertina „Also gat man in Nornberg zur Kirchen“ vom Jahre 1500 als Vorbild für die Gefährtin Marias auf dem Sposalizio diente, ist schon längst erkannt worden.

In wundervoll reicher Weise hat Dürer immer wieder die Anbetung des Christkindes gestaltet. Wohl unmittelbar nach der ersten venezianischen Reise entstand der Dresdner Altar, auf dessen Mittebilde wir die Scene mit grosser Schlichtheit dargestellt sehen. Schon hier das Märchenhafte der Verbindung einfachster Menschlichkeit und herrlichster Fülle der Phantasie. Und dieser Phantasie muss bald der enge Raum des Zimmers weichen. Auf dem Mittelbilde des Paumgartnerschen Altars finden wir die heilige Familie in dem Hofraum vor dem Stalle zu Bethlehem. Ein hoher Thorbogen öffnet sich nach dem Hintergrunde zu, wo wir den Ausblick in eine liebliche Landschaft erhalten. In den halb-

zerfallenen Mauern haben sich kleine Bäumchen eingenistet, durch sehr einfache romanische Bogen sehen wir in den Stall, darin Ochs und Esel. Vorne aber kniet unter einem bescheidenen Holzdache Maria, das Kind liegt vor ihr auf der Erde und breitet die Aermchen nach ihr aus. Und zahlreiche kleine geflügelte Gestalten sind beschäftigt, ihm seinen Polster zurechtzurücken oder ihm Blümchen zu bringen. Von der Seite naht behutsam, das Wunder und die Versenkung stillen Mutterglückes nicht zu stören, Josef; die Hirten, denen die Verkündigung zu Theil geworden, treten durch das Hofthor ein. Aus dem Jahre 1504 stammt der bezaubernde kleine Kupferstich, welchen Dürer selbst „Weihnachten" genannt hat, der eben beschriebenen Composition im ganzen ähnlich. Nur hat, so möchte man glauben, die Fülle der Phantasie, welche in Bauten und Landschaft ihren Ausdruck fand, die Hinzufügung der Engel unnötig gemacht. — Verwandt in der Idee, nur unendlich mannigfaltig in der Gestaltung ist der Holzschnitt aus der Folge des Marienlebens. Die Innigkeit der Empfindung ist hier zu einer Inbrunst der Hingebung gesteigert, wie sie in der ganz in dem Anblick des Kindes aufgehenden Madonna, den in freudigster Ungeduld heraneilenden Hirten, einen ganz wunderbaren Ausdruck gefunden hat. Einfacher, wie es schon der kleinere Raum bedingte, aber von grosser Durchbildung im Einzelnen und als Composition ist der Holzschnitt aus der Folge der kleinen Passion vom Jahre 1510. In der Ansicht des aus der Tiefe nahenden Beschauers, dessen Augenpunkt in der unteren Begrenzungslinie des Bildes liegt, ist die Scene dargestellt.

Noch dürfte in diesem Zusammenhang die schon oben genannte Zeichnung in Berlin vom Jahre 1514, welche uns die heilige Familie in der Stube, vollständig als häusliche Genrescene aufgefasst, zeigt, erwähnt werden.

Auch die Anbetung der heiligen drei Könige ist von Dürer wiederholt und in den verschiedensten Zeiten seines Schaffens dargestellt worden. Das Mittelbild des Meissener Domaltars zeigt uns die früheste Gestalt der Scene. Der von Thode, welcher das Werk Dürer zugeschrieben hat,[1] hervorgehobene Zusammenhang mit den Niederländern macht sich in der einfachen, streng naturalis-

[1] Jahrbuch der kgl. preuss. Kunstsammlungen 1893.

tischen Wiedergabe des Vorganges geltend. Auffällig ist die Beschränkung auf die Hauptfiguren und das Weglassen jeglichen äusseren Zeichens einer höheren Bedeutung der dargestellten Personen, Dinge, welche auch auf der zeitlich folgenden Darstellung des Gegenstandes, dem Gemälde in der Tribuna zu Florenz vom Jahre 1504 beibehalten sind, nur dass darin eine grössere Mannigfaltigkeit und Bewegtheit eintritt; ein Eindruck, welcher einerseits durch die Belebung der Hauptgruppe, des Kindes, das sich vorbeugend in das vom ältesten König ihm dargebotene Kästchen greift, als andererseits durch den reicheren und mit mannigfachen Ruinen ausgestatteten landschaftlichen Hintergrund und das rechts im Hofe sich tummelnde Gefolge der Könige erzielt wird. — Eine in derselben Technik wie die grüne Passion und wohl auch in demselben Jahre 1504 ausgeführte Zeichnung der Albertina zu Wien zeigt eine centrale Anordnung, indem die Madonna mit dem Kinde unter dem Dache in der Mitte sitzt, die von rechts und links nahenden Könige und Josef einen sehr regelmässigen Aufbau der Composition ergeben. Vielleicht um weniges früher als diese Zeichnung ist der im Ganzen ähnliche Holzschnitt aus der Folge des Marienlebens entstanden. — Die kleine in einem friesartigen Streifen gebrachte Darstellung etwa aus dem Jahre 1515 auf einer Zeichnung in London (Lippmann 266) zeigt das Gefolge in einem ganz humoristischen Sinne gegeben durch einen kleinen zwergartigen Mann mit spitzer Mütze, welcher die sehr drollig gebildeten Kameele führt. — Ganz schlicht hat Dürer den Vorgang in der späten Zeit aufgefasst, wie wir ihn auf einer Federzeichnung der Albertina aus dem Jahre 1524 dargestellt finden. Ernst und gerade, die Augen senkend, sitzt die Madonna vor dem Stalle, das noch in sehr jugendlichem Alter gegebene Kind vor sich haltend. Josef steht aufrecht, das Haupt gesenkt, neben ihr. Die Könige aber nahen, stellen ihre Geschenke vor dem Kinde hin und fallen anbetend auf die Knie. Neugierig erregt, ja halb erschreckt, blicken des Kindes Augen auf die schweigenden Gestalten, welche nicht in freudigem Enthusiasmus, sondern in inbrünstigem, nach Erlösung ringendem Sehnen zu ihm geeilt sind. Demüthig und gefasst bietet es die Mutter ihren Blicken. Wer es vermochte, himmlischer Ergebung solchen erschütternden Ausdruck zu verleihen, bedurfte

allerdings äusserlicher Attribute nicht mehr, das Göttliche ausdrücken, die Kunst selbst war an die Schwelle der Heiligkeit geführt. —

In der Darstellung der Flucht nach Aegypten hat Dürer sich an die von Schongauer geschaffene Composition gehalten, sowohl in dem von Thode[1] neuerdings als Werk Dürers erkannten Dresdener Bilde, als auch dem Holzschnitt aus der Folge des Marienlebens, auf welch letzterem der landschaftliche Hintergrund besonders reich und herrlich ausgestattet ist. Eine Veränderung gegenüber dem älteren Bilde liegt auch in der Hinzufügung der Wolke, aus der Engelköpfchen blicken, und in dem naiv wunderbaren Zuge, dass auch der Ochse aus dem Stalle zu Bethlehem gleich wie ein treuer Hund neben herläuft, diejenigen zu begleiten, in denen All-Einheit und All-Liebe sichtbare Gestalt gewonnen zu haben schien.

Von unsagbarstem Zauber erfüllt ist endlich die Darstellung der hl. Familie in Aegypten. Stilles Mutterglück und rüstige freudige Arbeit des von liebender Sorge für die Seinen erhobenen Mannes — wer hatte dies jemals so zu schildern vermocht! Das ganze Leben musste geadelt werden durch diese naive Auffassung des Göttlichen im Reinmenschlichen, so wie Luther seinem Volke zurief: „Wir alle sind Heilige“. In allen Seelen musste auch Dürers Bild Widerhall finden. So hatten wohl jene schlichten Bettelmönche die Geschichte Christi erzählt, einfach menschlich und doch so wunderbar geheimnissvoll, menschlich genug, dass Jeder eigenes Dasein geadelt darin erschaute, göttlich, dass ihm, einem Höheren in Wonne hingegeben, von eigenem Schicksal und Leben seelige Befreiung werden musste.

Eine in der Technik der grünen Passion ausgeführte Zeichnung auf Holz bewahrt die kais. Galerie zu Wien. In einem architektonischen Aufbau sind die Scenen der Marienlegende eingefügt, deren Einzelheiten von Dürers Holzschnitten des Marienlebens und der kleinen Passion entlehnt sind. Dieses an seinem Aufbewahrungsort dem Meister selbst zugeschriebene Werk können wir trotz mancher Feinheiten in der Ausführung nur einem Schüler Dürers zuerkennen.

---

[1] Jahrbuch der kgl preuss. Kunstsamml. 1900.

Wir schliessen hier mit der Betrachtung genrehafter Darstellungen der heiligen Geschichte und wenden uns den selbständigen Gestaltungen des bürgerlichen und Bauernlebens zu, wobei noch auf einige Scenen der Heiligenlegende und des alten Testamentes hinzuweisen sein wird.

3. Profane Stoffe.

Für die folgende Besprechung der einzelnen Darstellungen mag die Unterscheidung nach den verbildlichten Gegenständen in Manchem eine sehr oberflächliche sein, jedoch war dieselbe, um einige Uebersichtlichkeit in die Aufzählung der Werke zu bringen, nicht zu vermeiden, und ich hoffe zum Schlusse noch zusammenfassend eine richtigere Anordnung derselben anzudeuten. — Für die allgemeinen Bemerkungen darf auf das schon anlässlich des XV. Jahrhunderts Gesagte verwiesen werden. An erster Stelle sollen dem gesellschaftlichen Leben entnommene Motive, darauf folgend die Darstellungen bürgerlicher Beschäftigungen, unter einem dritten Punkte Bilder aus dem Landsknechtleben, zum Schlusse die Bauernscenen besprochen werden.

a) Gesellschaftliches Leben.

Zwei Meister des XV. Jahrhunderts sind es gewesen, an welche Dürer in Bezug auf diese Darstellungen anknüpfen konnte, Meister, von welchen die selbständige Gestaltung dieser Stoffe als Sittenbilder ausgegangen war: Schongauer und in noch höherem Grade der Meister des Hausbuchs, dessen reiche Erfindungsgabe sich vornehmlich auf diesem Gebiete bethätigte. Seine Beziehung zu Dürer, welche besonders in den Jugendarbeiten des Meisters zu Tage tritt, hat Hachmeister ausführlich dargelegt.[1]

Das früheste uns hier beschäftigende Werk Dürers ist die Zeichnung eines Reiterzuges in Bremen vom Jahre 1489 (Lippmann 100). Trotz mancher Schwächen, besonders in der Zeichnung der Pferde, und Einzelheiten, wie der emporgehobenen Hand des mittleren Reiters scheint sie doch sicher von Dürer zu stammen. Dass eine bestimmte Scene etwa einer Erzählung hier

[1] Der Meister des Amsterdamer Cabinets, s. oben.

dargestellt ist, dürfte anzunehmen sein, vielleicht, dass die ebenfalls 1489 datierte Zeichnung der drei Landsknechte (Berlin), welche uns später beschäftigen wird, in Zusammenhang mit diesem Blatte steht. Der Zeit nach folgt die von 1496 datierte, in einigen Theilen leicht colorierte Federzeichnung des reitenden Paares in Berlin (Lippmann 3). Auch der unter dem Namen „der Spaziergang“ bekannte Kupferstich wäre in diesem Zusammenhang zu nennen, bezeichnet aber zugleich den Uebergang von dieser Gruppe zu den Todesallegorien. Wohl noch dem Jahre 1496 gehört einer der frühesten unter Dürers Stichen an, welcher das schon früher in der deutschen Kunst aufgetauchte Motiv der Werbung eines alten Mannes um eine junge Frau in noch reicherer Weise, als auf dem schon erwähnten Stich des Hausbuchmeisters, ausgestattet zeigt. Ein ähnlicher Gegenstand scheint einer Zeichnung zu Grunde zu liegen (Berlin, Rückseite von Lippmann 18), auf welcher die Halbfigur eines jungen Mädchens, um deren Nacken der Arm eines Mannes liegt, mit der Feder leicht entworfen ist. Ein anderer Stich, um weniges später als der erstgenannte, (B. 82) gehört auch hierher: Ein Edelfräulein zu Pferde, welches, mit einem neben ihr schreitenden Landsknecht im Gespräch, die Hand auf dessen Schulter auflegt. Sehr reizvoll ist die Türkenfamilie, eine freie Nachbildung nach einem Stich des Hausbuchmeisters, welcher eine Bauernfamilie darstellt. Die beabsichtigte und sehr freie Umwandlung, nicht, wie Hachmeister anzunehmen scheint, Verkennung des älteren Stiches, hat hier zu einer ganz entzückenden Darstellung geführt.

Das unwiderstehlich Anziehende einer Befreiung von der Convention, des Lebens in einem Naturzustande, welches auch schon im XV. Jahrhundert gelegentlich zu ungemein reizvollen Schöpfungen führte, tritt uns deutlich und mit entzückender Naivetät gebracht noch in einigen anderen Werken des Meisters entgegen. Das eine ist der ebenfalls in der Frühzeit entstandene Kupferstich, welchen man „Genofeva“ oder auch die „Busse des heiligen Chrysostomus“ genannt hat. Vor einer Höhle gewahren wir eine nackte Frau sitzend; das gewellte Haar fällt ihr über den Rücken herab, einzelne Locken auch über die Brust. Ein Fell hat sie verwendet, ihr Kind damit zu umhüllen, welches an der Mutter Brust trinkt. Heilige, unschuldsvolle, erlösende Liebe, wie hätte

das Bild der Madonna selbst himmlischer gefasst werden sollen! Wer gedächte dabei nicht eines wunderherrlichen Werkes der venezianischen Kunst, der Familie des Giorgione! — Auch eine Zeichnung Dürers mag hier Erwähnung finden (in der Sammlung Beckerath in Berlin, Lippmann 182), ein Entwurf zu einer Wanddekoration, deren Entstehungszeit etwa um das Jahr 1515 anzusetzen sein dürfte. Zu beiden Seiten eines Bogens, über welchen Festons gespannt erscheinen, sind Säulenhallen angeordnet, reich verzierte Capitäle, gerades Gebälk. In der linken lagert eine Familie, eine Frau mit ihrem Kinde und ein Mann, alle unbekleidet, während rechts hinter einer Säule ein Narr mit der Schellenkappe hervortritt. Das ganze in Untersicht gegeben, als Wandverzierung etwa eines Saales gedacht. — Doch brechen wir mit diesem Stoffgebiete ab, wir werden später bei Betrachtung des antikischen Genres hier wieder anzuknüpfen haben.

Zum Schluss verweilen wir noch einen Augenblick bei Darstellungen aus dem Leben der vornehmen Gesellschaft, Resten, wenn man so will, des höfischen Genres. Einiges derartige hatten wir schon bei den Trachtenstudien zu nennen, wie besonders die ganz frühe Zeichnung der Frau mit dem Falken auf der Hand. In dieselbe Gruppe gehören auch einige der Zeichnungen nach venezianischen Spielkarten des XV. Jahrhunderts (in London, Lippmann 210 ff.), von welchen uns hier besonders der junge vornehme Venezianer, dem sein kleiner Knappe das Schwert nachträgt, interessiert. Den grossen prachtvollen Kupferstich mit dem Bilde des heiligen Hubertus, des wohl ausgerüsteten jungen Jägers, welcher vor der Erscheinung des Hirsches in die Knie gesunken ist, dürfen wir auch hier nennen. In das Leben vornehmer Kreise, wie es in Nürnberg selbst wohl nicht zu sehen war, greifen nur einige wenige Darstellungen Dürers. Zunächst der Fackeltanz, ein Holzschnitt (B. App. 38), dessen Zeichnung in die frühe Zeit, etwa in die ersten Jahre des XVI. Jahrhunderts zu verlegen ist. In einem Saale tanzen beim Scheine von Fackeln vornehme Damen mit vermummten Edelleuten, von einer Tribüne sehen die Kaiserin und ihr Gefolge dem Feste zu. Der Gegenstand erinnert an das wenig später für Maximilian gemalte Buch „Freydals Mummereien“ (im kais. Hofmuseum zu Wien). Eine freiere Bethätigung der Phantasie gewährte ein Vorwurf, den wir auf

einer Zeichnung des britischen Museums dargestellt finden: die Vereinigung von vornehmen jungen Leuten, einem Jüngling und zwei Frauen bei Lautenspiel und Gesang (Lippmann 243). Wieder ist es der zauberhafte Venezianer, an welchen wir uns bei dieser Darstellung erinnert fühlen. Das Blatt sollte offenbar als Vorlage für die Bemalung der Aussenseite eines Schmuckkästchens dienen.

Noch einer biblischen Darstellung, welche uns im XV. Jahrhundert viel beschäftigt hatte, da sie damals der Hauptanlass zur Schilderung von Festlichkeiten und dergleichen gewesen war, müssen wir gedenken: des Gastmahls des Herodes, wie wir es auf einem Holzschnitte von 1511 dargestellt finden. Für uns wichtig ist besonders das zierlich ausgeführte Beiwerk, der reich mit Speisen besetzte Tisch, am Boden die eingekühlten Flaschen, Dinge, welche uns ähnlich schon auf dem Crailsheimer Altar begegnet waren, wie überhaupt die Anlage der ganzen Composition die schon im XV. Jahrhundert übliche ist.

Im allgemeinen muss von den erwähnten Werken Dürers betont werden, dass die Anwendung höfischer Trachten immer mehr, in der späteren Zeit ausschliesslich auf allegorische Figuren beschränkt wird, die allgemeinen Motive der Darstellung dem bürgerlichen Leben entlehnt werden, wobei jedoch die freie Phantasiebethätigung einen immer grösseren Spielraum beansprucht, was sich aus einer häufigen Verwendung absonderlicher Kostüme, besonders des türkischen, oder antikischer Nacktheit der Gestalten und einer Loslösung des Reinmenschlichen von aller Convention erkennen lässt.

b) Bürgerliches Leben und Beschäftigungen.

Eine Schilderung bürgerlichen Lebens, als einfaches Nachahmen der Wirklichkeit, lag, das hatten wir schon Eingangs hervorgehoben, Dürer fern. Das dramatische Element in der deutschen Kunst, welches der alten flandrischen in ähnlichem Grade nicht zu eigen ist, bedingte ein Streben nach charakteristischer Verdeutlichung der Grundthatsachen des Lebens, welches entweder in den Hauptmomenten seiner Entwicklung schlicht dargestellt, oder in seiner Aeusserung in den verschiedensten Arten von Beschäftigungen erfasst wurde.

1. Ereignisse des täglichen Lebens.

Indem Dürer die kleinen Ereignisse des täglichen Lebens, der Entwicklung jedes Menschen als ewig wiederkehrend und typisch erschaute, hat er in seinen Werken eine Verklärung des Daseins von der Wiege bis zur Bahre gegeben, wie sie vielleicht nur mit Schillers Glocke verglichen werden kann. Dies ist der allgemeine und bedeutungsvolle Inhalt des Marienlebens, von welchem besonders einzelne Blätter nicht allgemein genug gefasst werden können. Wir sehen, wie das kleine Wesen das Licht der Welt erblickt, unter den Liebkosungen der Mutter die ersten Jahre seiner Kindheit verbringt, dem Unterricht des Lehrers übergeben wird, allmählich Eindrücke der Aussenwelt empfängt, zum Ahnen des Tragischen, des Schmerzes erwacht. Wir gewahren entzückt das Keimen der zarten Empfindungen zwischen Jüngling und Mädchen, wir fühlen die Seeligkeit und Noth erster Liebe, begleiten den muthig Wagenden, der in die Welt hinausreitet, dem Geschick die Brust bietend und das zarte Wesen damit deckend, das furchtsam und vertrauend sich an ihn geklammert hält. Vor dem Traualtar wird ihr Bund gesegnet, neues Leben ersteht, Sorge und Mühen der Arbeit sehen wir den Vater freudig und heiter ertragen, indess die Frau sinnig waltet und mit poetischem Zauber das Leben verklärt. Der Darstellung von Einzelzügen wie des Almosen spendenden Bürgers, oder des am Spinnrocken eingeschlafenen Mütterchens (im Gebetbuch Maximilians), haben wir auch in diesem Zusammenhange zu gedenken.

Die tiefste Empfindung des Leidens aber, der Tragik des Daseins, welche in der Seele des Meisters so stark war, wie nur die grössten welterschauenden Genies aller Zeiten sie empfanden, ordnete er demüthig dem höchsten Schmerz der gesammten Menschheit, dem der Gottesmutter, unter. Beim Anblick von Dürers Passionsdarstellungen werden wir uns ahnend bewusst, wie unaussprechlich die Kraft des Mitleidens sein liebestarkes Herz erschütterte.

2. Typen und Beschäftigungen.

Vergleichen wir die Art, wie Dürer das Volk im allgemeinen, welches als eine Masse von Zuschauern oder Teilnehmenden bei den verschiedensten Scenen hinzugefügt wurde, schilderte, mit der

in der vorhergehenden deutschen Kunst üblichen, so darf man sagen, dass der Meister mit seinen Jugendwerken die Bestrebungen des XV. Jahrhunderts nach möglichster Individualisierung und Auflösung der Masse zum Abschluss bringt, bei ihm sich aber daraus ein neues Ideal, das der Charakterisierung allgemeinster Empfindungen durch wenige typisch bedeutungsvolle Gestalten, entwickelt. Bei der Marter Johannis des Evangelisten (Holzschnitt der Apokalypse) gewahren wir im Hintergrund eine grosse Zahl von Menschen aus allen Ständen mit allen Zufälligkeiten der individuellen Erscheinung, den wohlhabenden, gerade und rechtlich denkenden Bürger, der, seinen Hut etwas schief auf dem Kopfe, herangeschritten kommt und seinem Unwillen über die Grausamkeit des Tyrannen Ausdruck zu geben nicht unterlässt, den an Resignation gewöhnten alten Mann, der in stilles Sinnen verloren, kaum sieht, was vorgeht, den frechen, widerlich eifrigen Kriegsknecht, welcher allen schmeichelt, die ihm nützen können, und hochmüthig ist, wo er es sich ohne Gefahr erlauben kann, das neugierige Bäuerlein, das sich auch herangedrängt hat, wo es etwas zu sehen gibt, über die Ballustrade gebeugt den Kopf in die Hand stützt, welche das ganze Gesicht verdeckt, so dass nur Nase und Augen darunter hervorkommen; dies nur wenige aus der Fülle von Erscheinungen. In jenen Scenen der Apokalypse, wo es sich um ein göttliches Strafgericht handelte, sowie auch in den Höllendarstellungen liebte man die Vertreter aller Stände, vom Bürger, Bauer und Mönch bis zu Kaiser und Pabst erscheinen zu lassen. Auch hier ist bei Dürer die grössere Mannigfaltigkeit und schärfere Charakterisierung von Individualitäten zu betonen. Es fehlt auch dabei nicht an Zügen, welche an das Humoristische grenzen, zum Beispiel auf dem Holzschnitt der vier apokalyptischen Reiter das eilig davonspringende kleine Männlein im kurzen Rock.

Die meisten der Personen, welche wir in der Apokalypse und auch den frühen Blättern der grossen Passion kennen lernten, finden wir ähnlich noch in den Werken der folgenden Jahre und im Marienleben wieder; doch nicht mehr in so grosser Zahl und Mannigfaltigkeit. Hier und in der grünen Passion erfolgt schon die Auswahl einzelner markanter Erscheinungen, bis wir in den Kupferstichen und der kleinen Holzschnittfolge der Passion wenige

mit grösster Charakteristik gegebene Typen als Vertreter der Allgemeinheit finden. Die eigentlich humorvollen genrehaften Züge fallen dabei natürlich weg.

Auch die Wiedergabe bürgerlicher Beschäftigungen finden wir in der frühen Zeit Dürers häufiger als später. Nur gelegentlich und gleichsam zufällig hat Dürer diese Darstellungen gebracht. So eröffnet sich der Blick in die Zimmermannswerkstätte des heiligen Josef auf dem Hintergrunde des Mittelbildes des Dresdener Altars; von der herrlichen Verbildlichung des gleichen Motives auf dem Holzschnitte des Aufenthaltes der heiligen Familie in Aegypten ist schon oben die Rede gewesen. Auf einer Zeichnung vom Jahre 1509 in Basel sehen wir Josef im Hintergrunde am Tische vor seinem Bierkrug eingeschlafen, ein Blatt der Sammlung Blasius in Braunschweig (Lippmann 143) zeigt die heilige Familie durchaus bürgerlich genreartig aufgefasst, Josef an seiner Hobelbank arbeitend. Einem Scherz, wie es scheint, welchen der Meister mit seinem Freunde Lazarus Spengler machte, und dessen Ursache uns nicht ganz verständlich ist, verdanken wir die dreigetheilte Darstellung auf dem Blatte der Sammlung Bonnât in Paris von 1511 (Lippmann 356). Links der Schmied, welcher mit der Zange Urkunden aus dem Ofen herausholt, daneben ein Mann, welcher den Druck derselben durch eine Druckerpresse zu besorgen scheint, endlich der Bäcker, welcher diesen sonderbaren „Fladen“, wie Dürer dazu schreibt, im Backofen seiner Vollendung entgegenführt.

Auch lehrhafte Zwecke oder Studien hat der Meister gelegentlich durch ganz frisch aus dem Leben gegriffene Darstellungen verdeutlicht: auf einem Blatt der Albertina von 1514 sehen wir aus dem Innern einer Cisterne, aus welcher zwei Männer Wasser zu schöpfen sich bemühen, nach oben; die perspectivische Verkürzung hatte offenbar den Meister interessiert. Die als Illustrationen dem Buche von der Messkunst 1525 beigegebenen Holzschnitte zeigen ein ähnliches Verfahren bei lehrhaftem Zweck. Einmal die Darstellung des Zeichners, welcher durch eine Glasscheibe einen im Lehnstuhl sitzenden Mann visiert, die Scene in ein wohlausgestattetes Zimmer verlegt, in dessen Hintergrunde ein Bett mit Baldachin steht; als zweite Abbildung zwei Männer, deren einer mit einem befestigten

Faden eine auf dem Tische liegende Laute in ihrer perspectivisch verkürzten Erscheinung zu messen im Begriffe ist. Zu diesem letztgenannten Blatte findet sich eine Studie im Berliner Kupferstichcabinet (Lippmann 71). Die im Jahre 1538 von Hieronymus, dem Formschneider, besorgte zweite Ausgabe des Buches enthält noch zwei weitere, aus dem Nachlasse Dürers stammende Holzschnitte: einmal ein Mann, welcher mit einer Schnur eine Kanne auf eine Glastafel projiciert, endlich die von grossartigster Beherrschung aller Formen zeugende Darstellung eines nackten liegenden Weibes, welches, in starker Verkürzung gesehen, von einem Manne gezeichnet wird. In allen diesen Werken haben wir das Gleiche zu beobachten: ein künstlerisches Bezwingen des seinem Wesen nach unkünstlerischen Stoffes.

Anders geartet waren Vorstellungskreise, bei deren Gestaltung die Kunst ein viel freieres Spiel gewinnen konnte, wo es sich um allgemein verständliche Typen aus dem damaligen Leben handelte. In deren Reihe müssen wir zuerst des Holzschnittes, welcher, von einem Gedicht begleitet, als Einblattdruck im Jahre 1510 erschien, gedenken: des Schulmeisters, dessen Worten mehrere Schüler, zum Theil mit klugem Verständniss, zum Theil etwas gedrückt von der Wissenslast lauschen. Der lange, magere, etwas merkwürdig gekleidete Präceptor mit dem bartlosen Gesicht und der grossen Nase, welcher, sein Stäbchen in der Hand, über den Buben thront, ist eine herrliche Schöpfung Dürerschen Humors. Der Arzt, welcher prüfend mit gewichtigster Miene die Flasche beschaut (in den Randzeichnungen des Gebetbuches), sowie der auf seinem dreibeinigen Stühlchen zu Gericht sitzende Schöffe (auf einer Zeichnung der weil. Sammlung Mitchell, Lippmann 83) wären des weiteren hier zu nennen, endlich der Wechslertisch, den wir auf dem Holzschnitte des Tempelganges der kleinen Maria angebracht sehen. Ein feister bartloser Kerl sitzt auf seinen Geldkasten gelehnt und blickt heraus, als erwarte er neue Ankömmlinge, denen er Steuern abzufordern hat. Eine Frau mit scharfen Zügen und stechenden Augen sitzt neben ihm, ein Knabe trägt ein eben abgeliefertes Kästchen heran. Durch solche Darstellungen werden wir unmittelbar an Motive der gleichzeitigen niederländischen Kunst erinnert. (Das

bezeichnete Bild des Quentin Massys im Louvre mit der Darstellung des Geldwechslers und seiner Frau in Halbfiguren entstand erst im Jahre 1519.) Oefters begegnen wir in Dürers Zeichnungen auch dem Jäger, welcher ins Horn blasend mit seinen Hunden auszieht, so auf einem Blatte in Budapest (Lippmann 184) und am Fusse eines Tafelaufsatzes, zu welchem der Entwurf in London aufbewahrt wird (Lippmann 223). Auch den Kupferstich des hl. Eustachius dürfen wir hier nicht vergessen.

Schon in den frühesten Zeiten, hatten wir beobachtet, waren, ein Hauptstoff für die Genredarstellung die Musikanten, wie sie zuerst in den Psalterien erschienen. Im XV. Jahrhundert waren Sackpfeifer und ähnliche Erscheinungen bei den verschiedensten Anlässen mit Vorliebe angebracht worden. Dürer ging so weit, auf einem grossen Altarwerk Musikanten in dem städtisch bürgerlichen Gewande der Zeit als gleichberechtigt mit biblischen Scenen hinzustellen. Der Trommler und Pfeifer vom Jabach'schen Altar (Köln, Walraff-Richartz Museum) sind zwar als Freunde des Hiob gedeutet worden, welchen wir vom Aussatze geplagt und von seinem Weibe verhöhnt auf einer, offenbar das Pendant zu der vorigen bildenden Tafel im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M. dargestellt sehen, aber abgesehen davon, dass in der Schrift immer von drei Freunden Hiobs die Rede ist, und ihre Beschäftigung als Musikanten nirgends erwähnt wird, bleibt es noch immer auffällig genug, dass gerade die von der Stadt besoldeten Spielleute, der Pfeifer und der Trommler, auf einem Altarwerk erscheinen. In der Grossmalerei weiss ich sonst kein Beispiel ihres Vorkommens; als Holzfiguren sind sie öfters angebracht worden, z. B. oberhalb der Uhr an der Facade der Frauenkirche in Nürnberg, bei Dürer erscheinen sie noch einmal: auf dem Entwurf zu einem Tafelaufsatz (Lippmann 223).

Ein reicheres Musikchor war bei festlichen Gelegenheiten am Platze: von den drei Fresken, welche an der Längswand des Rathhaussaales zu Nürnberg nach Dürers Entwürfen von seinen Schülern ausgeführt worden sind, zeigt das mittlere einen in perspectivischer Verkürzung gesehenen Balkon, von dessen Brüstung herab mehrere Musikanten festliche Klänge in den Saal hinein ertönen lassen. Auch sehen wir, wie Bürger in reicher Tracht mit ihren Frauen den noch übrig bleibenden Theil des Balkons

einnehmen; es ist eine uns das Leben der vornehmen Patricier der Reichsstadt unmittelbar vergegenwärtigende Darstellung.

Den Dudelsackbläser allein hat Dürer mit Vorliebe dargestellt. Auf dem Stich von 1514 finden wir ihn an einen Baum gelehnt für sich spielend, eine dazu unmittelbar nach der Natur gemachte Studie, welche in manchem abweicht, bewahrt das Berliner Kupferstichcabinet. Auch auf dem schon mehrmals genannten Tafelaufsatzentwurf sitzt der einsame Spielmann, sein Hund neben ihm. Im Gebetbuch erscheint er ganz als dekorative Figur im Rankenwerk, bis er endlich auf einer noch später zu erwähnenden Zeichnung der Sammlung Robinson einer durch ihre äussere Erscheinung nicht gerade fesselnden Frau sein Ständchen darbringt.

Auch Tanz Fröhlichkeit und Narrenpossen hat der Meister gelegentlich verbildlicht. Ausser einzelnen Blättern des Gebetbuchs, auf welche wir später kurz zurückkommen werden, müssen hier besonders zwei Zeichnungen in Berlin und Budapest (Lippmann 41 und 184) angeführt werden. Einmal ein Spiel, bei welchem unter einem von zwei Männern gehaltenen Tuch ein kleiner Narr mit dem Windrade in der Hand schreiend durchläuft, auf dem anderen Blatte der Scherz, welchen ein Narr vollführt, indem er einen ungeheuer dicken, auf einer Jahrmarktspfeife blasenden Mann auf einem Schiebkarren zieht. — Doch nun noch einen kurzen Blick nach einem ganz anderen Gebiete menschlicher Beschäftigung!

Indem wir der Darstellung des Gelehrten in seiner Studierstube gedenken, müssen wir auf die Gestalt eines Heiligen unsern Blick lenken, welcher uns in gleichem Zusammenhange schon bei Betrachtung des XV. Jahrhunderts beschäftigte: nämlich des heiligen Hieronymus. Seine früheste Darstellung von Dürer ist jener Holzschnitt von 1492, welcher der Basler Ausgabe der Hieronymus-Briefe beigefügt ist. Wir gewahren den Heiligen in seinem Studierzimmer in Cardinalstracht sitzend; der Löwe ist zu ihm gekommen, hat ihm die verwundete Pfote hingereicht, aus welcher Hieronymus den Dorn zieht. Mit grösster Sorgfalt sind die auf dem Schreibpulte ausgebreiteten Bücher mit griechischen, lateinischen und hebräischen Texten wiedergegeben, desgleichen mannigfaches Geräthe auf Gestellen an der Wand. In den Darstellungen der folgenden Zeit bringt Dürer nicht den in seiner Stube arbeitenden Kirchenvater, sondern den im Walde

draussen lebenden und von seinem Löwen begleiteten Eremiten, welcher in steter Anschauung des Leidens die Schuld des Lebens in Entsagung büsst. So erscheint er auf dem frühen grossen Kupferstiche, so auf verschiedenen Holzschnitten, endlich der Radierung von 1512. Die Gestalt des Büssers, welcher, den Kopf in die Hand stützend, ernst Totenschädel und Crucifix betrachtet, mit einfach übergeworfenem Gewande, beinahe an den Jeremias des Michelangelo gemahnend, findet sich in das Innere der Zelle versetzt auf einer prachtvollen Zeichnung der Sammlung Heseltine in London (Lippmann 175). Mit dem allbekannten Kupferstiche von 1514, dem Hieronymus im Gehäuse, nähert sich der Meister wieder der in früher Jugend gegebenen Auffassung, dieselbe nun allerdings mit unendlich grösserem Reichthum und Vollkommenheit in einem Bilde zu verkörpern, welches eine bedeutsame Seite deutschen Wesens, das liebevolle Eingehen und Sichversenken, die Kraft der Concentration und Hingabe an eine Sache, in ganz wundervoller Weise zum Ausdrucke bringt. Wir blicken in eine geräumige, behaglich ausgestattete Stube, nicht allzu hoch, mit Holz gedeckt; durch die grossen, mit Butzenscheiben verschlossenen Fenster scheint die Sonne. Auf kleinen Consolen oder in Nischen ist mannigfaches Geräthe aufgestellt, die Fensterbank ist mit weichen Kissen belegt. Vor seinem Studiertische sitzt der Heilige, ganz in seine Arbeit vertieft, im Vordergrunde des Zimmers aber hat sich der Löwe hingelegt, ruhig blinzelnd die Sonne geniessend, welche ihm auf das breite Haupt scheint. Ein kleiner Hund liegt vertraulich neben ihm ausgestreckt und schläft. Aus dem in leidenschaftlicher innerer Erregung sich verzehrenden Büsser ist der in ruhiger Contemplation in dem Leben selbst gleichsam die Ewigkeit darstellende Denker geworden, welcher durch alles Leiden durch doch die Harmonie wieder gewahrt.

Noch eine andere Composition haben wir in diesem Zusammenhange zu nennen: die beiden Einsiedler Paulus und Antonius, welche auf einem (etwa nach 1500 entstandenen) Holzschnitte, und vorbereitend auf einer Zeichnung der Sammlung Blasius in Braunschweig (Lippmann 141) sich dargestellt finden. Es ist der Moment erfasst, wo die beiden Heiligen in dankbarem Erstaunen den Raben mit dem getheilten Brode, das er ihnen zur Speise bringt, wahrnehmen. Der Wald, der Ausblick auf den

Hügel, der Hirsch, welcher königlichen Schrittes von der Wiese nach dem bergenden Dickicht zurückschreitet, alles dies vervollständigt das Bild der Ruhe und Einsamkeit, in welcher des Menschen Sinn, das All in sich schliessend, in Selbsterkenntniss aus dem zeitlichen Dasein zur Ewigkeit geführt wird. Auf einer Zeichnung des kgl. Kupferstichcabinets zu Berlin hat die Landschaft einen noch viel grösseren Raum inne, nur in kleinen Verhältnissen sind die Figuren der beiden Greise seitwärts hinzugefügt.

c) Landsknechtleben.

Wir haben gesehen, wie im XV. Jahrhundert die Gestalt des deutschen Landsknechtes mit der bunten, phantasievollen Tracht jener Zeit in die deutsche Kunst Eingang fand. Bei Dürer kam noch eine zweite Art der Auffassung des Soldaten hinzu: die durch Mantegna und Donatello ihm nahegelegte Verwerthung des antikischen Kriegerkostümes. Hatten sich die Italiener dabei ziemlich streng an antike Vorbilder gehalten, so sehen wir den deutschen Meister, wie bei anderen derartigen Anregungen, so auch hier mit den übernommenen Formen in phantastischem Spiele schalten und walten. Wir greifen in den folgenden Abschnitt über den antiken Einfluss in Dürers Kunst schon etwas hinüber, wenn wir hier auf einige, in der Frühzeit des Meisters entstandene Werke verweisen. Auf dem Holzschnitt aus der grossen Passionsfolge, Geisselung Christi, sehen wir im Vordergrund einen von allen anderen sich unterscheidenden Mann knieend seine Ruthe festbinden. Die absonderliche Kleidung mit reich verziertem Brustharnisch, Beinschienen und Flügelhelm muss als antikisch-phantastisch bezeichnet werden. Aehnlich ist der auf dem Boden liegende Krieger auf dem Holzschnitt, welcher gewöhnlich als der „grosse Hercules“ bezeichnet wird; dem Helme, welchen dieser Mann trägt, verwandt erscheint der merkwürdige aus Blätterkranz, Schneckengehäuse, Flügeln und dem Oberkörper einer Henne zusammengesetzte Kopfputz, mit welchem der stehende nackte Mann auf dem Stich der „Eifersucht“ (B. 73) versehen ist. In der späteren Zeit werden die Formen einfacher, Dürer gewinnt eine deutlichere Vorstellung von dem Antiken (wie dies besonders die von Simson zu Boden geschlagenen Philister auf der Zeichnung

in Berlin von 1510 beweisen), und gelangt dann zu einer Art von Verbindung antiker Elemente mit der Ritter- und Landsknechttracht, wofür sich in den späten Blättern der grossen Passion, der kleinen und der Kupferstichpassion Beispiele finden.

Des weiteren war es das Absonderliche der türkischen Soldatentracht, welches Dürer zu deren häufiger Verwendung bewog, wie sie ja auch die niederländischen und oberitalienischen Meister zur Darstellung reizte. Als Gefolge der heiligen drei Könige erscheinen türkische Reiter, ein einzelner findet sich mitten unter deutschen Landsknechten auf einem frühen Kupferstich des Meisters (B. 88), sehr komisch wirkt der in höchster Eile ans Ufer laufende, bis an die Zähne bewaffnete Türke auf dem Kupferstich des Meerwunders (B. 71); auf dem Entwurf zum Tafelaufsatz (Lippmann 223) befindet sich ein Muselmann im Kampfe gegen Landsknechte; türkische Reiter, zum Theil mit ganz phantastischen Kopfbedeckungen, kehren auf zwei Zeichnungen im Louvre wieder, welche etwa in das Jahr 1517 zu verlegen wären (Lippmann 304, 305). Im Gebetbuch ist ein Orientale angebracht, der sein Kameel führt, gelegentlich hat Dürer auch kleine Türken als dekorative Figuren in das Rankenwerk eingefügt.

Es erübrigt noch einen Blick auf den deutschen Landsknecht zu werfen, wie Dürer ihn dargestellt hat: am frühesten auf einer Zeichnung in Berlin (Lippmann 2) aus dem Jahre 1489, drei Landsknechte im Gespräche zeigend, welcher ein ähnliches Blatt mit zwei Gestalten in der Sammlung des Herrn von Beckerath an die Seite zu stellen wäre. Mit ausgezeichneter Beobachtung sind schon hier (wie auch auf dem etwa 1496 entstandenen Kupferstiche mit fünf Landsknechten und einem türkischen Reiter, B. 88) die verschiedenen Typen gegeben, der muthige Jüngling, der mit stolzem Behagen die schmucke Tracht zur Schau trägt, der erfahrene Aeltere, der manchem Sturm schon getrotzt, der junge Reiter, welcher mit frischem Muthe in die Welt hinauszieht (Kupferstich des sogenannten kleinen Couriers B. 80, um 1498 entstanden), der Fahnenträger (Kupferstich B. 87, um 1503 entstanden), endlich ganze Haufen bewaffneten Volkes in den Randzeichnungen des Gebetbuchs. Auch die Darstellungen des heiligen Georg dürfen wir hier nicht vergessen, welcher von Dürer meist bärtig, als starke, männliche Erscheinung gebracht wird, verschie-

den genug von dem herrlichen, kühn und unbewusst die That vollbringenden Knaben, welchen Andrea Mantegna auf dem Bilde der Akademie von Venedig gemalt hatte. Bei Dürer ist es immer der reife Mann, welcher in ritterlichem Geiste den Schwachen und Bedrängten zu helfen, Kampf und Gefahr unternimmt. Noch hätten wir der schlafenden Krieger am Grabe des Auferstehenden und der beinahe dekorativ in Nischen eingefügten Gestalten an der Ehrenpforte zu gedenken. Das ideale Wesen des deutschen Kriegers aber hat Dürer in dem Bilde des Ritters gegeben, welcher in heller Wehr auf starkem Ross dahinreitet, der Tod auf dürrem Klepper neben ihm, der Teufel hinter ihm, und er muthig und unbekümmert „ein Herr der Welt“.

d) Leben der Bauern.

Nur durch vereinzelte Darstellungen, wie besonders die Monatsbilder, eingeleitet, hatten wir im XV. Jahrhundert das Bauernleben eine eigenartige Bedeutung in der Kunst gewinnen sehen. Mit grosser Naivität erfasst und mit einer wohl niemals übertroffenen Drastik wiedergegeben, war es uns in dem Werke des Hausbuchmeisters als wesentlicher Theil seiner Kunst entgegengetreten. Ja, jener Künstler ist es gewesen, welcher zuerst viele Züge des Lebens darstellte, deren künstlerische Gestaltung einzig auf ihrer humorvollen Erfassung beruhte. Diese Richtung hat Dürer aufgenommen und zu einem Abschluss, wenigstens für die deutsche Kunst, gebracht.

Schon ein früher Kupferstich des Meisters (B. 28) bietet uns, wenn wir von der auf grossartigste Weise die innere Erhebung veranschaulichenden Gestalt des verlorenen Sohnes absehen, die anmuthigste und mit bestem Humor gegebene Darstellung eines deutschen Bauernhofes mit jener Ueppigkeit und Fülle in der Beschränkung, worin das Behagen eines solchen Anblickes begründet sein mag. Die Schweine und Ferkelchen, welche sich um den Trog herumdrängen, die in einer Pfütze sich badenden Enten, die Kuh im Hintergrunde, vervollständigen das Bild. Mehrere Kupferstiche, die in den Jahren 1502—3 entstanden (B. 83, 84, 86), stellen uns die köstlichsten Typen von Bauern vor Augen: der ehrliche, gerade und breitspurig dastehende Mann mit einem

Filzhut auf dem Kopfe, Sporen an den Stiefeln und einem Körbchen voll Eiern in der Hand, ein Anderer, mit struppigem Bart, derb und martialisch aussehend, ein Alter, der klug, doch zaghaft zu den beiden Anderen spricht und sich dabei auf ein am Trödelmarkte erstandenes Schwert stützt; der dicke bartlose Mann mit Kochgeräth, auf dessen Schulter sich ein kleiner Vogel niedergelassen hat, welcher ihm Worte zuzuflüstern scheint; oder der arme Kerl, welcher vergeblich bemüht ist, seine ernst und verschlossen neben ihm gehende Frau etwas aufzuheitern. Noch drastischer sind jene Darstellungen welche um das Jahr 1514—15 entstanden sind. Beinahe ein phantastisches Spiel mit menschlichen Formen dürfte man in jenem wildtanzenden Bauernpaar (B. 90) erblicken. Ein struppiger Mann mit zerrissenen Kleidern, und ein seinen krausen Bewegungen folgendes, dickes hochgeschürztes Weib vollführen weit ausschreitend einen derben Rüpeltanz, zu welchem vielleicht der auf einem anderen Stiche (B. 91) dargestellte Sackpfeifer aufspielt. In dieselbe Zeit mag die Brunnenfigur eines lachenden Bauern auf einer Zeichnung des Wiener Hofmuseums (Lippmann 421) gehören: ein bärtiger Mann in zerlumptem Gewande, welcher eine Gans im Arme hat, spritzt aus Mund und Augen Wasserstrahlen hervor. Auch auf einzelne der humorvollen Entwürfe zu sogenannten „Denkmälern“ mag hier hingewiesen werden. Die plump tanzenden Bauern, welche den Reihen der Dürerzeichnungen des Gebetbuches abschliessen, gehören auch in den Kreis der Darstellungen jener Jahre. Das letzte Blatt mit einer Genrescene aus dem Bauernleben hat Dürer 1519 geschaffen. Es ist der Stich der Marktbauern (B. 89). Viel ruhiger als in der früheren Zeit, aber mit schärfster Charakteristik sind der gutmüthig dumme Mann, der mit lauter Stimme seine Hühner, Eier, Butter und dergleichen zum Kaufe anbietet, und sein schlaues, halb spöttisch, halb verwundert blickendes Weib gegeben.

Als Studien nach der Natur hatte Dürer auf seiner zweiten venetianischen Reise (1505) „una villana windisch“, die lachend herausblickt, porträtiert, (Zeichnung im Besitz von Mrs. Seymour, Lippmann 408), und in später Zeit, vielleicht nach 1520, den Kopf eines Bauern fein mit dem Pinsel farbig dargestellt (Zeichnung in London, brit. Mus. Lippmann 227.) Auf einer kleinen Zeichnung

derselben Sammlung (Lippmann 280) sehen wir einen unvergleichlich dumm aussehenden Bauern im Gespräch mit einem älteren Manne in Halbfiguren; köstlich ist die Bauernfrau mit der Gans auf dem Kopfe und dem Eierkorbe (unter den Randzeichnungen des Gebetbuchs).

So hat der Meister mit dem unerschöpflichsten Humor jene Klasse von Menschen beobachtet und dargestellt, bei welcher die naive Lebensäusserung in allen kleinen Einzelheiten am wenigsten durch irgendwelche Convention zurückgedämmt war. Es ist die Freude an diesen Darstellungen im Grunde mit derjenigen verwandt, welche bei der Wiedergabe von Thieren unverkennbar ist. Mit fröhlichem Gesange vom Felde heimkehrend (auf dem Tafelaufsatz, Lippmann 223), ihre Waaren am Markte feilbietend (B. 89), Dinge der Politik auf ihre Weise besprechend (B. 83), endlich bei Tanz und Lustbarkeit, hat Dürer das Leben der Bauern geschildert und damit das ganze reiche Darstellungsgebiet der späteren niederländischen Kunst schon eröffnet.

II. Steigerung über die Erscheinungswelt: Phantastik.

Was für eine Bedeutung den im Folgenden zu besprechenden Darstellungen innerhalb des Dürer'schen Schaffens zukommt, haben wir schon Eingangs anzudeuten versucht. Wir hatten als die beiden Arten der künstlerischen Auffassung Pathos und Humor erkannt, und dem Ueberschwall an Gefühlskraft und Phantasiereichthum, welcher dem Deutschen eigen ist, das Phantastische unmittelbar entspringen sehen, welches ebensowohl humoristisch wie pathetisch sein kann. Nur die Beispiele, welche sich für erstgenannte Art des Phantastischen in Dürers Kunst finden, haben uns hier eingehender zu beschäftigen, und wenn im Folgenden einfach von Phantastik die Rede ist, so ist nur diese, dem Humor entspringende Seite derselben gemeint. Was wir bis jetzt an eigentlichen Genredarstellungen Dürers kennen gelernt haben, erschien uns wie eine Vorstufe; in einzelnen Momenten fühlten wir schon die Schranken der Wirklichkeit trotz der Beibehaltung ihrer Formen durchbrochen. Als eine äusserste Steigerung nach dieser Seite mussten uns Dinge, wie zum Beispiel jenes wild tanzende Bauernpaar erscheinen. Doch hatten wir bei jener Gelegenheit schon bemerkt, dass das ungehemmte Walten der Phantasie in den Werken der darauf folgenden Zeit, durch welches eine Befreiung in der künstlerischen Formengebung eintrat, auch eine ruhigere Darstellung der Erscheinungswelt zur Folge hatte. Eine Befreiung also war in dem Phantastischen gegeben, ein freies Spiel mit den Erscheinungsformen, eine Steigerung des Humors zum eigentlich Schöpferischen.

Wenn wir uns hier den Werken Dürers im Speziellen zuwenden, haben wir zu untersuchen, wie sich diese äussere

Gestaltung der Phantastik bei dem Meister entwickelte, an welche vorangegangenen Bestrebungen er anknüpfen konnte. Allgemein lassen sich dafür nun zwei Strömungen angeben, welche Dürer aufnahm und in seiner Kunst nach und nach vereinigte: einerseits ersteht die altgermanische Welt der Fabelwesen und phantastischen Gebilde zu neuem Leben, andererseits wird dem Meister durch Mantegna, auch Jacopo de' Barbari und andere Italiener und von der Seite des Humanismus die Antike übermittelt, welcher der germanische Künstler gerade das seinem Sinn fürs Phantastische Entsprechende entnahm. Ziehen wir dabei noch die Umwandlung in Betracht, welche die antiken Stoffe schon bei den Italienern und dann wieder bei Dürer erfuhren, so begreift es sich leicht, dass diese beiden Richtungen, die ursprünglich aus dem nationalgermanischen Gestaltungsvermögen kommende, und die von der Antike angeregte, in dem Moment, als sie bei Dürer anlangten, so verschieden von einander gar nicht mehr waren, und sich nun in seinem Schaffen leicht und bald zu einem Ganzen verbanden. Getrennt in der Jugendzeit — ich nenne als am meisten characteristische Beispiele die Nachzeichnungen nach Mantegna einerseits, die Apokalypse andererseits, — treten sie bald einander näher, bis sie in dem Gebetbuch Maximilians als unlösbare Einheit verschmolzen erscheinen. Von diesem Gesichtspunkt aus ergiebt sich auch die Eintheilung für unsere Einzelbetrachtung. Wir werden mit den antiken Darstellungen beginnen, — wobei wir jedoch auf die durchaus von der humanistischen Litteratur angeregten mythologischen und allegorischen Stoffe nicht näher einzugehen brauchen —, dann die aus der germanischen Anschauungswelt sich herleitenden Gestaltungen betrachten, um zum Schlusse das Gebetbuch Maximilians, die Ehrenpforte und Aehnliches als nothwendige Vollendung entstehen zu sehen.

I. Antikische Vorstellungen.

a) Verhältniss zu italienischen Künstlern.

Mantegnas Name verdient, indem wir uns einer Untersuchung der Einflüsse, welche Dürer nach der Seite des Antikischen hinwiesen, zuwenden, an die Spitze unserer Betrachtung gestellt zu werden. Dieser grosse italienische Meister ist es gewesen, von

dessen nachhaltiger Einwirkung auf Dürer wir die deutlichsten Zeugnisse besitzen. Diese Beziehung ergab sich mit Nothwendigkeit aus der inneren Verwandtschaft beider Naturen. Die tiefe Leidenschaftlichkeit, welche in des Italieners Werken allerdings durch ein hohes stilistisches Gefühl gebändigt erscheint, musste auf den deutschen Meister mächtig wirken; war doch sein Streben, welches sich zu immer deutlicherem Bewusstsein in ihm emporrang, dasselbe: innerhalb der Grenzen eines bildnerischen Stiles inneres Leben und Erregung zu deutlichster Anschauung zu bringen. Um sich bei solcher Verwandtschaft zugleich aber auch des ganzen Unterschiedes beider Meister bewusst zu werden, vergleiche man Mantegnas Kupferstiche, den Kampf der Meergötter und das Bacchanal mit dem Silen, mit den Copien derselben, welche Dürer im Jahre 1494 zeichnete. In ganz wundervoller Weise hat Mantegna es vermocht, Bewegung, ja wildeste Erregtheit darzustellen, ohne die Grenzen des Stiles der bildenden Kunst zu sprengen; was im äusseren Eindruck vielleicht durch die sehr einfache, klare Technik und die ruhige Vertheilung von Licht- und Schattenmassen erzielt wird. Wie ganz anders wirken Dürers Nachzeichnungen! Die einzelnen Körper, welche auf den Originalen ihrem grossen Gesammteindrucke nach stark und einfach hingestellt sind, erscheinen hier bis ins Einzelnste durchgebildet, die plastische Form eines Jeden aufs Genaueste herausgearbeitet im vollen Licht und tiefen Schatten und, — was nothwendig daraus folgen musste, — die Einheit des Ganzen, der Stil, ist zersprengt durch die allzugrosse Mannigfaltigkeit. Aehnlich mag es sich verhalten mit einer offenbar nach einem italienischen Werke, etwa des Pollaiuolo gefertigten Zeichnung von 1495 in der Sammlung Bonnât zu Paris (Lippmann 347), welche zwei weit ausschreitende nackte Männer, ebenfalls unbekleidete Frauen auf den Schultern davontragend, darstellt. Ein direktes Vorbild dafür, welches wir wohl anzunehmen haben, vermögen wir nicht nachzuweisen.

Als von italienischen Werken, einem in Kupfer gestochenen Tarokspiel, angeregt, erwähnen wir hier noch eine Anzahl freier Nachzeichnungen nach diesen Karten, welche im britischen Museum aufbewahrt werden (Lippmann 210—218). Die Vertreter der Stände, wie der Cavalier, der Doge, der Papst, oder die Personifikationen der Beredsamkeit, der Philosophie, haben uns hier nicht

zu beschäftigen, wohl aber ein sehr anmuthiges Blatt, welches auch Wohlgemuth in einem Holzschnitte frei copiert hat, die Muse Thalia, welche auf einem Saiteninstrument spielend, in einer nur flüchtig angedeuteten Landschaft sitzt.

War es in den Jugendwerken der Einfluss Mantegnas, welchen wir als nach dieser Richtung hin massgebend erkennen mussten, so weisen uns einige Werke des Meisters, welche in den ersten Jahren des XVI. Jahrhunderts entstanden sind, auf einen ganz andersartigen Zusammenhang hin. Indem wir uns der Betrachtung jener, als antikische Genrescenen zu bezeichnenden Kupferstiche, „Apollo und Diana“ und die „Nymphe mit dem Satyr“, zuwenden, erscheint es notwendig, auf das in der letzten Zeit so viel besprochene und durch Haendcke[1] und Justi[2] in ganz entgegengesetztem Sinne erörterte Verhältniss Dürers zu Jacopo de' Barbari etwas näher einzugeheu. Nach erneutem Studium der in Betracht kommenden Werke beider Meister, bin ich zu folgendem Resultate gekommen: Dass Dürer schon auf seiner ersten venetianischen Reise (1494—1495) mit Barbari in Beziehung gekommen sei, ist sehr wahrscheinlich, vor allem weisen des Meisters eigene Worte darauf hin, dass ihm Jakobus Mann und Weib aus der Maass gewiesen hätte. „Aber damals war ich noch jung,“ was wohl, wie immer behauptet und auch von Haendcke angenommen, auf diese Zeit weist, und nicht erst auf 1503, als Jacopo nach Nürnberg kam. Schon damals ist Dürer auf das Studium der Proportionen hingewiesen worden, wenn auch die erste datierte diesbezügliche Zeichnung in das Jahr 1500 fällt (Justis Annahme, die Zeichnung sei später, und das Datum nur irrtümlich daraufgesetzt, ist durch garnichts gerechtfertigt). Dass die Kunst und Formanschauung eines so schwächlichen Meisters wie Jacopo de' Barbari in der Jugendzeit auf Dürer einen tiefergehenden Einfluss ausgeübt habe, ist, wie Justi ganz richtig erwähnt, schwerlich anzunehmen, wogegen aber die Thatsache nicht zu leugnen ist, dass wir durch einige Werke Dürers, welche etwa um 1503 entstanden sind, auf das Bestimmteste auf Jacopo de' Barbari gewiesen werden. Dies

[1] Jahrbuch der kgl. preussischen Kunstsammlungen. 1898.
[2] Repertorium für Kunstwissenschaft, 1898.

erklärt sich meines Erachtens einfach daraus, dass in einer Zeit, da Mantegnas, Bellinis Werke ihm vor Augen standen, Dürer auf die Kunst eines Barbari, welcher ihm ausserdem vorzugsweise als Theoretiker entgegentrat und vielleicht nur in flüchtiger Bekanntschaft, gar nicht eingehender sein Augenmerk zu lenken Gelegenheit fand. Wogegen im Jahre 1503, als der deutsche Meister schon längere Zeit jener Quelle befreiendster Schönheit, Italien, ferne war, ihm in den Werken Jacopos eine Erinnerung an diese seelige Harmonie noch Eindruck zu machen fähig war, so sehr der Künstler Jacopo und dessen persönliche Bedeutung schon damals in seinen Augen sinken musste, eine Erkenntniss, welche ihm nach seinen eigenen Worten aber erst in Venedig im Jahre 1506 ganz zum Bewusstsein kam. Haendckes Behauptung, dass die Behandlung des weiblichen Körpers bei Dürer in den Stichen der „Vier Hexen", des „Traumes des Doktors", der „grossen Eifersucht" und des „Meerwunders" von Jacopo beeinflusst sei, widersprechend glaube ich vielmehr, dass Jacopos gleichartige Motive in dessen Stichen: „Mars und Venus", „Victoria", „Sieg und Ruhm", sich aus der Nachahmung der Dürer'schen Stiche erklärt, und stimme mit Justi darin überein, die volle, ja quallige Behandlung des Körpers bei Jacopo dem Einflusse Dürers, dessen scharfe Umrisszeichnung und strenge anatomische Durchbildung ihm fehlen, zuzuschreiben. In Jacopos Stichen lassen sich deutlich die früheren von den späteren scheiden. Liebt er anfangs hagere, straffe Körperformen, langgezogene Gestalten, so werden später die Formen plumper, der Oberkörper gedrungen, die Beine auffallend dick, die Köpfe klein. In dem Bestreben, beim männlichen Körper die Anatomie hervorzuheben, verliert sich die natürliche Beweglichkeit und Unwillkürlichkeit der früheren Zeit, wofür besonders das „grosse Priapusopfer" sehr charakteristisch ist, wogegen die frühere Epoche durch Werke, wie „die Gefangenen" (Kristeller 15), „Apollo und Diana" (Krist. 14), „Satyr und Nymphe" (Krist. 19) und Andere characterisiert wäre. Wie der Einfluss Mantegnas auf Barbari wirkte, dafür ist das deutlichste Beispiel die „Anbetung der Magier" (Krist. 2), ein Blatt, welches in eine ziemlich frühe Zeit zu gehören scheint. Den früher angedeuteten Umschwung in Jacopos Formenanschauung, dürfen wir bestimmt auf Dürers Ein-

fluss zurückführen. Dagegen geht Justi viel zu weit, wenn er eine Einwirkung Barbaris auf Dürer auf ganz allgemeine Anregungen beschränkt. Vielmehr glaube ich, dass sowohl die Composition von „Apollo und Diana“, als dem „Satyr mit der Nymphe“ von Barbari erfunden, und von Dürer frei nachgeahmt wurden; was schon durch den Umstand von vornherein sehr wahrscheinlich ist, dass es bei Dürer die einzigen Werke dieser Art sind, wogegen Jacopos Werk an ähnlichen Motiven sehr reich ist. Justi nimmt an, dass wir in Dürers Zeichnung des Apollo in London (Lippmann 233) die ursprüngliche Erfindung vor Augen hätten, dass Barbaris Stich darnach wäre gefertigt worden. Dagegen ist einzuwenden: Wie kam Dürer dazu, Diana vom Rücken gesehen dazuzufügen? Bei Jacopo hat dies seine Erklärung. Er stellt die Weltkugel dar, auf deren Höhe Apollo, der Sonnengott, vom Lichtglanz umflossen, den Tag beherrschend steht, während Diana, die Mondgöttin — als ihr Attribut ist der Hirsch beigefügt, — vor seinen Strahlen versinkt. Die merkwürdiger Weise von Justi aufgeworfene Frage, wo Diana sitze, findet so eine sehr einfache Erklärung, denn für Jacopo war das Allegorische, das Erscheinen des siegenden Tages, das Versinken der Nacht, das Bestimmende für seine, wohl durch die Beschäftigung mit der Antike angeregte Darstellung. Als nun Dürer diesen Stich, vielleicht noch in den neunziger Jahren, kennen lernte, versuchte er zunächst, das Unbildnerische der Darstellung zu beseitigen, indem er, das Allegorische zunächst noch beibehaltend, „Apollo“, die strahlende Sonnenscheibe haltend, darstellt, wie momentan erschienen, Diana im Hintergrunde zusammengekauert und mit dem erhobenen Arme gegen den Strahl des Lichts sich deckend, und als Grund — das ist entscheidend — ein felsiges Terrain angiebt, wodurch er das Ganze gleichsam in die Erscheinung bannt. Das letzte Stadium, welches überhaupt für Dürers Auffassung des Antikischen das bezeichnendste Beispiel ist, bildet endlich der kleine Kupferstich etwa aus dem Jahre 1503, worin wir den vollsten Gegensatz zu Barbaris gekünstelt antikischer Vorstellung gewahren, trotzdem in einzelnen Formen die erneute Beziehung zu Jacopos Kunst deutlich zu Tage tritt, besonders in dem Typus und der Kopfhaltung der Diana. Auch andere gleichzeitige Werke, wie der Salvator mundi der Sammlung Felix zu Leipzig, und

die Madonna mit dem Kinde in Wien (1505), zeigen einen deutlichen Einfluss Barbaris auf Dürer. Diese Ausführung erschien uns notwendig, um zu betonen, dass Justis Versuch „für den einzigen Fall, wo uns einiges Material zur Verfügung steht, für Apollo und Diana, die direkte Abhängigkeit einer Composition Jacopo de' Barbaris von Dürer nachzuweisen," eine vollständige Umkehrung des richtigen Verhältnisses ist. Vielmehr wird sich dieser Einfluss auf den Venezianer, welchen Justi ganz mit Recht betont, nur im Allgemeinen konstatieren lassen, aber sicher nicht zu leugnen sein, dass Dürer in Manchem, und zwar gerade in dieser Zeit des Nürnberger Aufenthaltes Jacopos, von ihm bestimmt worden ist, wodurch einige der sonstigen Art Dürers nicht ganz entsprechende Züge ihre Erklärung finden.

Für uns ist es entscheidend, dass sowohl das Motiv von Apollo und Diana, als des Satyrs mit der Nymphe von Jacopo erfunden worden ist, und wir erkennen Dürer in der ganz characteristischen Umwandlung, welche beide Darstellungen durch ihn erfahren, übrigens eine Thatsache, welche mit Ausnahme von Justi Niemand bezweifelt. Die Umwandlung aber liegt, wenigstens für Apollo und Diana darin, dass eine allegorische Gruppe zur Genredarstellung wird. Hier das erste deutlich erkennbare Beispiel dieses Vorganges, welcher für das Verhalten Dürers zur Antike überhaupt characteristisch ist.

Wie entzückend ist aber dieses Blatt mit dem bogenschiessenden Apoll und der neben ihm auf dem Boden sitzenden Diana, in deren Schooss ein Hirsch ruht, den sie mit abgepflücktem Grase füttert. Oder der andere von 1505 datierte Kupferstich: Auf einem Pantherfell liegt unter schattigen Bäumen eine nackte Frau, ein Kind ihr im Schoosse, welches voll Freude dem Klange einer Schalmei lauscht, die ein Satyr mit struppigem Bart und schilfartigem Blätterkranze geziert, spielt. Auch eine kleine, fast verblasste Federzeichnung, welche im Jahre 1515 entstanden ist, und in der Albertina aufbewahrt wird, zeigt ein ähnliches Motiv: Ein sitzender bockbeiniger Pan spielt auf einer Hirtenpfeife, eine Frau steht vor ihm, leicht das Haupt gesenkt ihm lauschend. Ihr Haar flattert in Locken, das Gewand ist über die rechte Brust herabgeglitten und das linke, etwas zurückgestellte Bein tritt daraus vor; einen Krug hält ihre rechte Hand, die linke

einen Stab, an welchem Kugeln und Ketten befestigt sind. In der Mitte befindet sich das Wappen des Lazarus Spengler, welches gemalt ist. Alles Uebrige ist in der Art der Randzeichnungen des Gebetbuches in violetter Tinte auf Pergament gezeichnet. Jener schon oben beschriebene Entwurf zu einer Wanddekoration, auf welchem in einer Halle lagernd ein nackter Mann mit Weib und Kind dargestellt ist, gehört demselben Ideenkreise an. In dekorativer Verwendung sehen wir kleine heulende Satyrn auf der Zeichnung des Simson vom Jahre 1510, ferner als Bekrönung einer Säule einen sitzenden Pan auf dem grossen Holzschnitt (B. 129), oder tänzelnd und auf seiner Syrinx blasend auf Pirkheimers Büchertitel (B. App. 52), einen anderen mit gebundenen Händen im Gebetbuch.

b) Allegorien.

Was die direkt antiken, meist wohl durch die humanistische Litteratur dem Meister nahegelegten Stoffe zunächst mythologischer Art betrifft, so können uns Zeichnungen wie „der Tod des Orpheus“ (Lippmann 159) oder „der Raub der Europa“ (Albertina), Holzschnitte wie „die Kämpfenden“ und „der Ritter mit dem Landsknechte“, Kupferstiche wie „die vier Hexen“, „das Meerwunder“, „der grosse Satyr“, „das Parisurtheil“, „das grosse und das kleine Pferd“ und jenes räthselhafte Blatt, auf welchem eine schlafende Frau, ein in wilder Verzweiflung sich die Haare raufender Mann und noch drei andere Figuren dargestellt sind, endlich die beiden mythologischen Gemälde, des die stymphalischen Vögel erlegenden Hercules von 1500 im Germanischen Museum, zu welchem sich eine Zeichnung in Darmstadt befindet (Lippmann 207), und die Lucrezia der Münchener Pinakothek von 1518 (dazu eine Zeichnung von 1508 in der Albertina) — alle diese Dinge können uns hier im Einzelnen nicht beschäftigen, da für diese Darstellungen der Gedanke von Seiten der Litteratur gegeben war, es sich um freie bildnerische Erfindungen, wie sie allein uns hier näher angehen, dabei nicht handelt.

Eher hätten die allegorischen Darstellungen hier ihre Stelle zu finden.

Ein wesentlicher Gegensatz besteht zwischen Allegorie und Symbol, welch letzteres, eigentlich ein totes Zeichen, nur eine gedankenhafte Verbindung mit dem der Absicht nach Bedeuteten hat, wogegen die Allegorie immer etwas Lebensvolles, insoferne Künstlerisches ist, nämlich die Darstellung einer Handlung, welche entweder ausgeführt oder, wie bei den Personifikationen, nur angedeutet in Analogiebeziehung zu dem beabsichtigten Inhalte steht. Die Personifikationen sind um so künstlerischer, je weniger es auf die nothwendiger Weise hinzugefügten Symbole ankommt; für die Gruppe der allegorischen Handlungen spielen die Symbole überhaupt keine Rolle mehr. Als eine dritte, freieste Gruppe hätten wir endlich jene Fabeln und Erzählungen zu nennen, welche ganz naiv aufgefasst schon eine Bedeutung haben, ohne dass man nothwendigerweise auf einen Begriff, welcher als lehrhafte Anwendung aus ihnen gezogen werden kann, hingewiesen wird. Diese letztgenannten dürfen wir dann etwa als allegorische Genrescenen bezeichnen.

Von der ersten Gruppe der Personifikationen seien allegorische Figuren, wie die „grosse und kleine Fortuna", die „Gerechtigkeit" (der Mann mit den Flammenaugen, mit Schwert und Waage, vom Löwen begleitet), die „Avaritia" (das alte Weib mit dem Geldsack, auf der Rückseite des Portraits eines jungen Mannes in der kaiserlichen Galerie in Wien), endlich die vollendetste von allen, die „Melancholie", hier genannt.

Wenden wir uns nun der zweiten Gruppe zu, den Darstellungen allegorischer Handlungen: Als bildnerisch höchst unglücklich muss die Allegorie auf die Beredsamkeit auf einer Zeichnung des Hofmuseums zu Wien (Lippmann 420) bezeichnet werden, in welcher die überzeugende Kraft des Redenden durch Ketten, welche von seinem Munde ausgehend die Zuhörer fesseln, verbildlicht erscheint; eine Vorstellung der humanistischen Litteratur, welche in das Bild nicht zu übertragen war. Eine andere Composition, welche vielleicht als Verbildlichung der Wollust zu deuten ist, haben wir in einer Zeichnung der Bremer Kunsthalle (Lippmann 110) erhalten: ein Mann steht auf seinen Schild gestützt da und blickt sich nach einer nackten, vom Rücken gesehenen Frau um. Ein Ungeheuer mit Bocksbeinen hat Beide um die Hüfte gefasst, als wollte es sie an einander

drängen. Ein purzelbaumschlagender Putto und ein Schwein, um dessen Hals eine Glocke hängt, scheinen den Sinn noch näher bestimmen zu sollen. War schon hier die Deutung zweifelhaft, so vermögen wir eine solche für zwei Zeichnungen mit Compositionen nackter Figuren in Frankfurt a. M. (Lippmann 194 und 195) überhaupt nicht zu geben. Möglich, dass ein genaues Studium der Humanisten auch den Sinn dieser Darstellungen noch ergeben wird, welcher auf diesem Wege von Thausing gefunden zu sein scheint für eine Zeichnung der Sammlung zu Windsor, deren Deutung als eine Allegorie auf Nürnberg viel Wahrscheinlichkeit für sich hat, wenn sie auch nicht bis in alle Einzelheiten durchzuführen ist. Ziemlich spitzfindig und nach einem ganz bestimmten gedanklichen Programm sind Darstellungen gearbeitet, wie die Verleumdung des Apelles, ein mit der Feder gezeichneter Entwurf Dürers in der Albertina zu dem von Schülern ausgeführten Fresko im Rathhaussaale zu Nürnberg, oder „das Schicksal des Herzens“ (Zeichnung in London, Lippmann 290), ein Stoff, welcher in der Folgezeit sehr beliebt war. In beiden Fällen ist der Sinn nur durch beigeschriebene Benennungen der einzelnen Figuren deutlich zu machen gewesen. Für die bildliche Wiedergabe glücklicher ist die Vorstellung des Glücksrades (Zeichnung Berlin, Lippmann 51). Ueber einem sich drehenden Rade thront Fortuna mit Krone und Scepter, unbewegt von der schwingenden Drehung der Speichen. An dem Rande des Rades aber, ohne Schonung von ihm mitgerissen, halten sich vier Gestalten von Handwerkern festgeklammert: ein Schmied mit dem Hammer, welcher eben nach langem Bemühen zur Göttin aufwärts gelangt ist und mit gläubiger Zuversicht zu ihr aufblickt, nicht ahnend, dass der nächste Moment ihn schon wieder zur Tiefe reisst, was ein Schlosser, mit der Zange in der Hand, eben grausam erfährt. Entsetzt wendet er noch den Blick um, mit diesem an die Göttin sich klammernd, während ein Schreiner ganz der Verzweiflung seines Falles hingegeben erscheint. Und doch treibt neues Hoffen aus diesem wieder empor; ein Holzarbeiter klettert aus der Tiefe emsig auf. Und so geht es ohne Rast weiter, dies ganze arme Leben auf eine wunderliche Maschine aufgerollt, über welcher die Göttin unbewegt thront.

Den allegorischen Erzählungen oder Genrescenen,

welchen wir uns als einer dritten Gruppe nunmehr zuwenden, haben wir schon bei Besprechung des XV. Jahrhunderts einige Aufmerksamkeit schenken müssen. Die als Beispiele der Stärke, des Muthes, der Ueberlistung des Mannes durch die Frau gegebenen Vorstellungen hatten namentlich die Kupferstecher häufig verwendet. Auch bei Dürer begegnen wir ihnen, ohne dass ihnen jedoch eine sehr grosse Bedeutung zukäme. Die Darstellung des den Löwen bändigenden Samson auf einem grossen prachtvollen Holzschnitte, und der Entwurf zu einer Wanddekoration vom Jahre 1521 in der Sammlung Robinson zu London (Lippmann 407) mit den in Medaillons eingefügten Bildern von David und Bathseba, Samson und Dalila, Aristoteles und Phyllis sind die einzigen hier zu nennenden Werke Dürers. Noch einige an die Idee der Versuchung des heiligen Antonius im Allgemeinen anknüpfende Darstellungen gehören in diesen Zusammenhang. Zunächst der „Traum des Doktors“ genannte Kupferstich aus des Meisters früher Zeit; einem ältlichen, hinter dem Ofen schlafenden Mann setzt der Teufel mit einem Blasebalg zu, ihm Bilder vorgaukelnd, welche in der Erscheinung einer vornestehenden nackten Frau Verkörperung gewonnen haben. Nicht ohne Ironie ist ein auf Stelzen gehender kleiner Amor dazugefügt. Eine ähnliche Idee liegt noch zwei Zeichnungen zu Grunde, welche in der Albertina zu Wien aufbewahrt werden. Die eine, vom Jahre 1515 datierte, zeigt einen Mönch, welcher in seiner Klosterzelle schreibend vor dem Pulte sitzt, — wir sehen ihn vom Rücken, — ruhig und unberührt noch von dem Bilde, welches seine Phantasie ihm vorzaubert: eine nackte Frau steht vor ihm und blickt auf ihn nieder, die eine Hand vor den Schooss haltend, die andere leise nach dem Schreibenden zu bewegend. Ein grosses Ungeheuer hockt neben ihr, mit seinen Fledermausflügeln sie gleichsam umfangend, ein Saitenspiel haltend, in das die krallige Pranke schlägt. Ein alter Mann sitzt rechts am Boden und blickt verwundert und forschend nach der Erscheinung. Aus der Spätzeit, dem Jahre 1521, stammt das zweite der genannten Blätter: die Versuchung des heiligen Antonius. Dieser, ein hagerer Greis, ist ins Knie gesunken, sich abwendend von der Erscheinung einer nackten, in wundervoller Schönheit sich zeigenden Frau. Sie steht ihm zugewendet, ein Gewand, wie wir es ähnlich

auf antiken Venusstatuen sehen, fällt über ihren Arm herab. Hier das Motiv der früheren Darstellungen gesteigert zu jener monumentalen Grösse, welche dem späten Stile des Meisters eigen ist; Alles in der Charakteristik der Hauptpersonen ausgedrückt, so dass auch das früher hinzugefügte Ungeheuer überflüssig ward, eine sehr auffällige Thatsache, wenn man bedenkt, dass zu ungefähr gleicher Zeit in den Werken eines Hieronymus Bosch dieselbe Scene mit vielen nackten Frauen und dem ungeheuersten Gewimmel von kleinen Scheusalen ausgestattet ward, so dass die Malerei ausschliesslich in den Dienst einer spukhaften Zauberphantasie gestellt schien.

Mit eigentlich antiken Stoffen sehen wir Dürer beschäftigt, wenn er, einer Erzählung Lucians folgend, Venus ihren, von einem Bienenschwarm angegriffenen Sohn tröstend darstellt (Zeichnung im Hofmuseum zu Wien von 1514, Lippmann 422), oder wenn uns dieselbe Göttin mit Cupido, dessen Augen verbunden sind, auf einer Zeichnung in London, (Lippmann 260), oder ein als Statue gedachter Mars auf einem antikischen Gebäude auf dem Holzschnitte „Mariens Tempelgang“ entgegentritt. Der auf dem Rücken des Delphins durch die Fluten fahrende Arion mit der Ueberschrift: „Pisce super curvo vectus cantabat Arion“ auf der Zeichnung des Wiener Hofmuseums (Lippmann 411), ferner die etwa der Idee der Dioskuren vom Monte cavallo folgende grandiose Federzeichnung (Lippmann 366) mit dem wild sich bäumenden, von einem nackten Manne geführten Rosse, sowie der als Verzierung auf einer Dolchscheide angebrachte nackte Jüngling, welcher vor einer Quelle sitzt (Tuschzeichnung, Albertina), und endlich die mit einer hocherhobenen Fackel schreitende unbekleidete Frau (London, Lippmann 275) sind weitere Beweise, wie sehr antikische Vorstellungen in der Phantasie des Meisters lebten.

Noch bleibt eine Gruppe von Werken zu betrachten übrig, welche wir uns am ehesten als aus grossen Naturstimmungen hervorgegangen denken können. In ihnen erscheinen aus der Antike überlieferte Ideen mit ganz frei der künstlerischen Phantasie entsprungenen Bildern so innig verwoben, dass hier ganz besonders betont werden muss, was für die Mehrzahl aller vorgenannten Werke schon Gültigkeit hatte: dass in der Art, wie Dürer die Antike auffasste, er sie thatsächlich zu etwas ganz

Neuem, Eigenem umgestaltete, so dass wir nur eine Anregung ganz allgemeiner Art, durchaus nicht mehr, auf sie zurückführen dürfen. Vom Jahre 1501 besitzen wir die Nymphe in der Albertina. Am Strande des nächtlich ruhigen Meeres liegt eine nackte Frauengestalt ausgestreckt. Der Oberkörper ist an einen Felsen gestützt aufgerichtet, ihr Blick geht hinaus in die Ferne. Aehnlich, nur vielleicht den spätantiken Personifikationen noch näher stehend ist die Zeichnung einer Quellnymphe im Hofmuseum zu Wien (Lippmann 415); die beigeschriebenen Verse:

> «Huius nympha loci sacri custodia fontis
> Dormio dum blande sencio murmur aque
> Parce meum quisquis tangis cara marmora somnum
> Rumpere sive bibas sive lavere tace.»

weisen deutlich auf die durch die antike Poesie erhaltene Anregung hin. Vom Jahre 1503 bewahrt die Albertina eine herrliche kleine Zeichnung: Auf dem grossen Delphine rittlings sitzend fährt eine nackte Frau, Frau Venus dürfen wir sie nennen, lautlos hin durch die spiegelglatte Flut. Ein Füllhorn hält sie, aus welchem empor ein kleiner blinder, bogenschiessender Amor schwebt, den Kopf aber hat sie gewandt und sieht den Beschauer an mit einem Blicke, der geheimnissvoll bannend das Schweigen verlangt, welches zauberhaft in dieser Natur empfunden, für das Auge des Genius zur Erscheinung sich verdichtete. Der wunderherrlichen Allegorie Giovanni Bellinis, der durch abendliche Fluten, von Putten umspielt, mit der grossen blauen Kugel dahinfahrenden Frau gedenken wir unwillkürlich dabei.

Geheimnissvoll wie das vorige Blatt ist ein zweites (Sammlung Blasius in Braunschweig, Lippmann 135): Auf Kopf und Pranke eines Drachen stehend gewahren wir eine ganz nackte weibliche Gestalt — die obere Hälfte der Zeichnung von der Brust an fehlt, — welche mit den Händen die Flügel des Ungeheuers fasst, die Schwingen des Widerstrebenden zur Erhebung in den Aether gebrauchend. Ihr Körper in straffen, schöngeschwungenen Formen ist ähnlich einem broncenen Götterbilde, eine wunderbare Idealität der Form, so möchte man sagen, bei deren genauester Beherrschung. Wer ist die sonderbare Gestalt, die so streng und gross uns erscheint? Auf Wolken schwebt sie über einer weiten Wasserfläche, die von hell erleuchteten Bergen

zu beiden Seiten begrenzt wird. Unwillkürlich denken wir an Goethes Sturmlied: „Du bist rein wie das Herz der Wasser.“ Und wir mögen nicht fehlen anzunehmen, dass eine grosse Naturstimmung, von dem Künstler verdichtet, hier Erscheinung geworden ist.

Wie die wilde Gewalt des Gewittersturmes stellt sich uns ein Kupferstich von 1516 dar: der Mann, welcher auf hoch sich bäumendem Einhorn eine nackte, um Hilfe rufende Frau im Raube davonträgt. Eines in allen diesen Bildern: die Naturkraft selbst von einem höchsten Genius erfasst, der Erdgeist gezwungen, sich zu enthüllen!

c) **Der Putto.**

„Natura non contristatur“ ruft Schopenhauer dem Betrachter des antiken Sarkophages zu, auf welchem frohe Feste, Hochzeiten, Bacchanalien, spielende Kinder mit Fruchtkränzen, in Relief dargestellt, den Ernst des Todes wenig zu achten scheinen. „Natura non contristatur“, Zeugung und Tod, dauernder Wechsel, ewiges Leben. Einem tiefen freiesten Bewusstsein solcher Art entsprang die Darstellung des Putto in der Antike. In der naiven Lebensfreudigkeit des Kindes fand man ein Sinnbild der ewig wirkenden Naturkraft. Derjenige unter den Künstlern der italienischen Renaissance, welcher wie kein andrer das Leiden darstellte, hat auch, dem natürlichen Drange zum Humor folgend, den Putto der Antike in die christliche Kunst eingeführt. Das charakteristische des Lebensausdrucks, die drollige Ausgelassenheit und Derbheit des Kindes war bei Donatellos Bildung das Massgebende, nicht die Anmuth, wie bei seinen Nachfolgern. In dieser humoristischen Auffassung liegt auch die Verwandtschaft Donatellos mit Dürer. Im Pathetischen wie im Humoristischen dringen beide auf äusserste Charakteristik. Den Putto Donatellos hatte ein ihm innerlich verwandter Genius, Mantegna, übernommen, an dessen Werke der junge Dürer anknüpfte.

Um uns die Puttendarstellungen Dürers in ihrer zeitlichen Aufeinanderfolge klar zu machen, müssen wir die Gestalt des Engels überhaupt in unsere Betrachtung ziehen. Als halberwachsenes Mädchen in langem Gewande, und lockigem Haar, eine Bildung, wie sie schon in der älteren deutschen Kunst gebräuch-

lich war, erscheinen die beiden Engel zu Seiten des Thrones der Madonna stehend und auf Musikinstrumenten spielend auf der Zeichnung von 1485 in Berlin (Lippmann 1). Aehnlich auf einer Zeichnung im Louvre (Lippmann 300). Dies sind die einzigen Zeugnisse einer Gestaltung, auf welche noch keine italienischen Kunstwerke direkt beeinflussend gewirkt haben.

Ein ganz neues Element tritt ein mit der ersten venezianischen Reise. Die Werke, welche entweder in Italien selbst oder in den folgenden Jahren nach der Rückkehr entstanden, zeigen, dass Dürer den Putto Donatellos und Mantegnas im wesentlichen von letzterem übernommen hat. Mit freier Benutzung eines Kupferstiches aus der Schule Mantegnas entstand die Zeichnung „der Tod des Orpheus" von 1494 in Hamburg (Lippmann 159), und der kleine Knabe, welcher schreiend davonläuft, ist vom Vorbild copiert. Derselbe erscheint auf dem, noch Ende der 90er Jahre entstandenen Kupferstich „der grosse Herkules" oder „die Eifersucht" wiederverwendet. Auch die Putten auf dem Dresdener Altar verraten deutlich ihre Abstammung aus Mantegnas Kunst. Ein kleiner ungeflügelter Geselle steht zu Häupten des Christkindes, beschäftigt, mit einem Wedel die Fliegen von dem Schlafenden abzuwehren, drei seiner Gefährten sehen wir im Hintergrunde die Stube reinigen, andere helfen Josef bei seiner Zimmermannsarbeit, (ein Motiv, welches später in reichster Ausbildung im „Marienleben" wiederkehrt), viele kleine Putten endlich schweben, eine Krone haltend, Weihrauchfässer schwingend oder singend über dem Haupte der Madonna und des heiligen Antonius und Sebastian, welch letztere auf den Flügelbildern dargestellt sind. Dicht bei dem Christkinde zusammengedrängt erscheint eine Schaar von Putten auf dem Mittelbilde des Paumgärtner'schen Altarwerkes der Münchener Pinakothek; die Verwertung antiker Motive gewahren wir in den auf Delphinen reitenden Putten, welche bei der mythologischen Scene des Raubes der Europa die Wasserfläche beleben, auf einer Zeichnung der Albertina. Auch die kleinen geflügelten Engelkinder, welche die heilige Maria Magdalena zum Himmel emportragen, auf dem um 1500 entstandenen Holzschnitte, verdienen genannt zu werden, die Putten sind hier die Nachfolger der kleinen Engelgestalten mit wallenden Gewändern, welche im XV. Jahrhundert, zum Beispiel

vom Meister E. S. und von Wohlgemuth, bei dieser Scene verwendet wurden. Für den kleinen auf Stelzen gehenden Putto auf dem Kupferstiche „der Traum des Doktors“ hat Haendcke als direktes Vorbild einen der musicierenden Engel auf Giovanni Bellinis Frari-Madonna angenommen, wobei jedoch, wie ich glaube, an mehr als eine allgemeine Aehnlichkeit nicht zu denken ist. Verschieden, wie von der herberen Art Mantegnas, so auch von dem Bellini'schen Engelkinde, erscheinen die geflügelten Kindergestalten auf zwei kleinen Stichen, deren Entstehung etwa um das Jahr 1505 anzusetzen sein dürfte. Zunächst ein Blatt, auf welchem zwei der heiteren kleinen Gesellen ein Wappenschild halten und auf grossen Tuben blasen, indess ein dritter mit dem Wappenhelme über ihnen schwebt. Auf dem zweiten Blatte erblicken wir eine Hexe, welche einen Spinnrocken in der Hand, auf einem Bocke durch die Luft reitet. Auf dem Boden aber tummeln sich ein paar ausgelassene Putten einige scheinen über die plötzlich im Sturme daher fahrende Hexe erschrocken zu sein, ein andrer schlägt einen Purzelbaum u. s. w. — Als besonders auffallend verdient betont zu werden, dass in dieser frühen Zeit Dürer die musicierenden Kinder bei der Madonna noch niemals anbringt, was eine Consequenz seiner, von der eines Bellini so verschiedenen geistigen Auffassung des Puttos war. Nur auf dem Holzschnitte der Madonna mit den drei Hasen schweben Engelkinder mit der Krone über dem Haupte der Jungfrau. Sonst gewahren wir aber in den Madonnen-Darstellungen eine sich steigernde Einfachheit, welche in den Werken aus dem Jahre 1503 eine Art Höhepunkt erreicht. (Die Zeichnung der heiligen Familie mit den Engeln in Berlin (Lippmann 47) halte ich für ein Werk Altdorfers.)

Als Ergänzung zu dem oben Gesagten, wenn auch unserem Gebiet etwas ferne liegend, muss eine ganz andere Art der Engeldarstellung noch hier erwähnt werden: es sind die hageren, jugendlichen Männergestalten mit dem krausen Haar, dem langen Gewande und den mächtigen Flügeln, wie sie als Vollstrecker des göttlichen Willens und Gerichtes in der Apokalypse erscheinen. Aehnlich auch der lautenspielende Engel auf der Zeichnung der Sammlung Mitchell aus dem Jahre 1497 (Lippmann 73). Sehr bald verschwindet diese, ganz besonders für die Apokalypse und aus deren Geist heraus erfundene männliche Engelgestalt, und es

tritt dafür die mädchenhafte Bildung ein, welche neben dem Putto sich durch die ganze Zeit des Dürerschen Schaffens erhält.

Diese beiden Formen des Engels treten uns neben einander zuerst in den Holzschnitten des „Marienlebens“, also in den Jahren 1504—1505 entgegen. Beide Gestalten in verschiedener Funktion zeigt der Holzschnitt der Geburt Christi, wo die mädchenhaften Wesen mit den grossen Flügeln und wallenden Haaren sich an der Krippe zusammendrängen, indess eine Schaar von Putten hier, wie auch bei der Anbetung der Könige, lobsingend über der Hütte schwebt. Am deutlichsten vielleicht zeigt sich der Unterschied zwischen den von zarter Fürsorge und sanftem, ahnungsvollen Verständniss erfüllten Mädchengestalten und den lustigen, drollig spielenden kleinen Gesellen, welche Josef bei seiner Arbeit helfen, auf dem entzückenden Bilde der heiligen Familie in Aegypten (aus der Folge des Marienlebens). Auch der Holzschnitt der thronenden Madonna mit den Heiligen, dem harfenspielenden Engel und den kleinen, nach einem Hasen haschenden Putten ist wohl in dieser Zeit entstanden. Die mädchenhaften Engel sind aber nur die letzte Ausbildung der in der deutschen Kunst schon vorher dargestellten Himmelsboten gewesen, welche wir ja auch in den frühesten Madonnenzeichnungen Dürers noch in alterthümlicherer Form gefunden hatten.

Mit dem Jahre 1506, dem zweiten venetianischen Aufenthalte, tritt eine neue Phase in der Engeldarstellung bei Dürer ein. Zu den Füssen jener, von Kaiser und Pabst und zahlreichen Gläubigen verehrten, auf prächtigem Throne sitzenden Madonna, welche der Meister als Weihgeschenk der deutschen Kaufmannschaft für die Kirche San Bartolommeo in Venedig malte, hat zur Laute singend, ein wundervoll schöner Engel sich niedergelassen. Niemals ist Dürer der italienischen Kunst so nahe gekommen wie hier. Venedigs, Bellinis, träumerisch entrückende Welt sollte ihn auf Augenblicke wie der Schatten eines heiligen Haines mit wonnigem Zauber umfassen — ein Traum, aus welchem der Nordländer bald erwachen musste. Noch ein Marienbild, vielleicht das schönste des Meisters, die Madonna mit dem Zeisig in Berlin, entstand in jener seeligen Zeit der Befreiung in italienischer Schönheit, als er von dort schrieb: „O, wie wird mich nach der Sunnen frieren, hie bin ich ein herr, doheim ein Schmarotzer!“

Wie ein Ausklingen des in Italien Geträumten, und doch schon von einem ganz neuen Elemente durchdrungen, erscheint die Zeichnung der „Madonna in der Halle“ in Basel vom Jahre 1509. Das kleine Musikchor, welches sich hier zu Füssen der Jungfrau gelagert hat, zeigt wenig mehr von der Träumerei der Bellini'schen Engel; die Kinder sind wieder jünger, und ganz nach ihrer Eigenart mit vielem Humor dargestellt. So bleibt es fürs Folgende, und als etwa vom Jahre 1511 an das ersichtlichste Bestreben eintritt, die heilige Familie in ganz einfach menschlicher Weise abzubilden, gewahren wir nicht selten unter all den bürgerlich schlicht erscheinenden, heiligen Personen auch ein paar von den kleinen drolligen Gesellen mit einer Laute oder gar mit einem Dudelsack beschäftigt. Einen vereinzelten Versuch, die thronende Madonna mit dem ihr zu Füssen sitzenden violinspielenden Engel darzustellen, bewahrt die Albertina. Uns interessiert besonders, dass auch der Putto in dieser Zeit, gleich wie die Madonna, in einem vollständig der Wirklichkeit sich nähernden Sinne aufgefasst wird: derb, plump und komisch. Die grossen mädchenhaften Engel kommen daneben vor, sowohl bei der Madonna, als in anderen Darstellungen, und, was für uns besonders wichtig ist, in Verbindung mit dem leidenden Christus. So umgeben Gottvater, der den Leichnam des Sohnes hält, die ernst schönen, klagenden Gestalten (auf dem grossen prachtvollen Holzschnitt von 1511 und den dazugehörigen Zeichnungen in Mailand und Sigmaringen, indess der kleinere Stich nur Copie von fremder Hand nach dem Holzschnitt ist), später noch erscheinen sie am Rande einer Kreuzigungsdarstellung, auf dem Holzschnitt von 1516.

Etwa seit dem Jahre 1515, mit den Darstellungen im Gebetbuch Maximilians, verändert sich die Auffassung des Putto bis zu einem gewissen Grade, indem die frühere drollige Derbheit einer grösseren Zartheit, man könnte beinahe sagen Eleganz der Formensprache Platz macht, bei welcher es dann auch in den folgenden Jahren bleibt. Die kleinen auf Delphinen reitenden Putten auf dem gezeichneten Diptychon von 1510 (Albertina und Berlin) machen schon den Anfang in dieser Richtung. Noch mag erwähnt werden, dass ein die Leidenswerkzeuge haltender Engel auf einer Kohlenzeichnung in London (Lippmann 281), sowie ein kleiner, ein Wappen haltender Putto (Lippmann 82) ungefähr in

derselben Zeit entstanden sein dürften. Bei der Darstellung der Madonna verschwindet der Engel wieder vollständig, eine sehr auffallende Thatsache, welche wir uns vielleicht aus der fortwirkenden Absicht, die reinmenschliche Beziehung zwischen Mutter und Kind zu geben, und aus der Erkenntniss, dass dieser Absicht die Hinzufügung des Engels in einzelnen Darstellungen aus dem Jahre 1511 widerstrebe, erklären dürfen.

Etwas ganz entscheidend Neues tritt, wie auf allen Gebieten seines Schaffens, so auch in der Engeldarstellung bei Dürer etwa mit dem Jahre 1519 ein. Aeusserlich ist es die Wiederaufnahme des Bellini'schen musizierenden Himmelsboten, allerdings in einem von dem des Jahres 1506 wesentlich verschiedenen Sinne. Schon seit 1515 hat Dürer die Madonna als Königin dargestellt, über deren Haupte die Krone schwebt, so auf einer Zeichnung (Lippmann 390), dem Kupferstiche von 1518 und dem in demselben Jahre entstandenen reichen Holzschnitt, auf welchem sich um die thronende Jungfrau wundervolle geflügelte Mädchengestalten drängen, musicierend oder Früchte darbringend, indess zu ihren Füssen eine Schaar von Putten sich tummelt, deren Einige mit den der Madonna dargebrachten Geschenken, Blumenvasen und dergleichen spielen, Andere die Musik ihrer herrlichen Schwestern auf ihre Weise zu verstärken sich bemühen. Die Darstellungen aus dem Jahre 1519 (Zeichnungen, Lippmann 322, 185, 16 und 391) sind es nun, in welchen der eine lautenspielende Engel zu Füssen der Madonna zuerst wieder aufgenommen wird, die Jungfrau selbst anfangs noch von Engeln gekrönt allmählich aber schlichter, einfacher, mädchenhafter erscheint. Die drei im Jahre 1520 entstandenen Kupferstiche zeigen, wie ich glaube, aufs deutlichste selbst im Typus und auch besonders in der einfachen Composition einen Einfluss von Seiten der römischen Kunst, von Rafael her, dessen Werke Dürer in eben jenem Jahre durch Marcantons Stiche bekannt wurden. Sie bilden in der Folge der späteren Madonnendarstellungen eine gesonderte Gruppe, in der ein Neueintreten des Bestrebens, durch gesteigerte Einfachheit und Grösse der Formen die ganze Seele auszudrücken, wahrzunehmen ist. Mit demselben Streben müssen wir es in Zusammenhang bringen, wenn der Meister in den Jahren 1521 und 1522 eine Anzahl grosser Altartafeln entwirft; die Madonna

auf erhöhtem Throne, lautenspielende Engel ihr zu Füssen, Schaaren von Heiligen sie umgebend, deren Anordnung anfangs in gedrängteren Massen später klarer und einfacher wird. Noch einmal versucht er es hier, das venetianische Ideal des Altarwerkes, dem er sich in dem Rosenkranzfeste bis zu einem gewissen Grade genährt hatte, in seiner Sprache zu gestalten. Er, dessen ganzes Streben nach Charakteristik des Ausdruckes bis ins Einzelnste ging, musste mit diesem Versuche vollständig scheitern; von all den Entwürfen (Lippmann 324, 393, 362, 363, 364) ist nicht ein einziger zur Ausführung gelangt. Mit den Engelbildungen, welche wir auf diesen Zeichnungen antreffen, steht in innigem Zusammenhange ein Blatt (Lippmann 170), welches ein Concert von Putten darstellt. Kleine geflügelte Engelknaben und -Mädchen sehen wir da vereint lagernd, auf Laute, Guitarre, Violine, Tambourin und Flöte musicirend. In demselben Jahre 1521 entstanden mehrere Zeichnungen: weinende, kleine Kinderköpfchen (Lippmann 153, 325, 446), welche mit Studien zu einer Kreuzigung zusammenhängen.

Sehr wenige Darstellungen sind es, welche noch später als die eben erwähnten anzusetzen sind, in ihnen aber gewahren wir eine bedeutsame Wandlung. Nicht in Macht und Herrlichkeit, sondern aus einer Leidensvorstellung heraus ist das Bild der göttlichen Mutter mit dem Kinde gefunden.[1] In tiefer Schwermuth und Einsamkeit ahnt Maria des Kindes Schicksal, welches auch der kleine Johannes mit dem Kreuzesstabe anzudeuten scheint, bis endlich jener freundliche Genius, zur Laute singend, sich wieder zu ihr gesellt und in träumerischer Entrückung für Mutter und Kind einen Trost des Himmels brachte. Hat Dürer geahnt, dass auch die Seele des deutschen Volkes in der Musik einst ihre Erlösung finden sollte? Der venetianische Engel, welchen er spielend in früher Zeit übernommen, sollte spät eine so ernste, weihevolle Bedeutung für ihn erlangen.

2. Germanisch-phantastische Vorstellungen.

a) Teufel und Teufelswesen.

Vergegenwärtigen wir uns die Gestalt, welche der Teufel und seine Gesellen in der deutschen bildenden Kunst erhalten haben,

---

[1] Lippmann 353, 399, 160 und Madonnenbildchen in den Uffizien.

so ist als das Bezeichnende die eigenthümliche Mischung von grauenhaften und humoristischen Zügen zu betonen. Einerseits hatte man den Glauben an die reale Existenz des Teufels, ja derselbe bestand bei einem Luther noch fort, was nicht so sehr verwundern darf, da der Mangel einer Erforschung der Naturgesetze allein schon eine hinreichende Erklärung dafür bietet. Andrerseits musste innerlich durch die mystische Erkenntniss die Befreiung von allem Teufelsspuk eintreten.[1] In der Kunst haben bei der Auffassung des Teufels beide Züge sich bemerkbar gemacht. Wie er in der Dichtung bisweilen ganz als burleske Figur erscheint, so verlieh seiner Gestalt die Zusammensetzung aus den absonderlichsten Thierformen oft ein durchaus komisches Aussehen, besonders da, wo menschliche Empfindungen als in ihm sich regend dargestellt wurden.

Beim Bilde des jüngsten Gerichtes und des Hinabsteigens Christi in die Vorhölle bot sich für Dürer vornehmlich Gelegenheit Teufelswesen und Dämonen anzubringen. Die Verbildlichungen zunächst des jüngsten Gerichtes, welche der Meister auf einigen Zeichnungen in London (Lippmann 224 und 248), und auf dem Rahmen des Allerheiligenbildes (Entwurf dazu in Chantilly, Lippmann 334) gegeben hat, zeigen unter einander eine ziemlich ähnliche Anordnung. In der Ecke ist der Höllenrachen angebracht, welcher dicht mit Zähnen besetzt ist. Ein Rüssel und rollende Augen erhöhen den Schrecken dieses Gebildes. Kleine Dämonen mit Widder- oder Ziegenköpfen, Hörnern, hängenden Brüsten, Krallen, Bocksbeinen oder in Gestalt phantastisch verwandelter Vögel oder Schweine treiben diesem weitgeöffneten Rachen die armen Seelen der Verdammten zu. In ähnlicher Weise sind die gefallenen Engel auf der prachtvollen Zeichnung des Engelsturzes (London, Lippmann 245) gebildet. Mehr die Wuth des gereizten Thieres, als die bewusste und schlaue Bosheit der Dämonen bringen die als Krokodile oder Molche, bisweilen auch die Luft durchschwirrenden Scheusale, welche dem siegreich herabsteigenden Christus den Eintritt in die Vorhölle verwehren wollen, zum Ausdruck, der Humor tritt dabei zurück. Der vom heiligen Georg erlegte Drache gewinnt da-

[1] Vergleiche dafür Peltzer a. a. O. S. 221 f.

gegen im Tode einige Gutmüthigkeit und Komik, wie besonders auf dem Stiche B. 53.

Auch die Ungeheuer, welche bei allegorischen oder mythologischen Scenen vorkommen, müssen hier erwähnt werden, wie auf dem Stiche „der Traum des Doktors“ der dem Eingeschlafenen mit dem Blasebalg zusetzende Teufel, das in der Thüröffnung sich zeigende Scheusal bei den „vier Hexen“, das mit gewaltiger Pranke das Saitenspiel schlagende Ungethüm auf der oben (S. 86) beschriebenen Zeichnung der Albertina, endlich der ohnmächtig hinter dem christlichen Ritter hertrottende Unhold.

Die grösste Fülle phantastischer Bildungen findet sich aber in den Holzschnitten der Apokalypse, und gerade an ihnen kann man beobachten, wie schwer die Grenzen zwischen dem wilderregt Pathetischen und dem durchaus Humoristischen zu bestimmen sind. Neben dem Grauenerregenden finden wir direkt komische Züge, wenn zum Beispiel unter den sieben Köpfen des Ungeheuers der des Esels, des Delphins, des Löwen, der Schnecke, des Hasen vereinigt werden, und ein besonders bissig aussehender Hund sich mit wüthender Gebärde gegen seinen Nachbar, den kleinen furchtsamen Kopf eines Wiesels wendet, welcher wahrlich nicht die Schuld trägt, mit auf einem solchen Körper zu sitzen. Besonders grotesk und recht den Wahn der Menschen offenbarend ist auch das Ungeheuer der Lästerung. Vielleicht am stärksten offenbart sich der Humor in dem letzten Blatt der Apokalypse: der böse Feind ist gefesselt, und steigt nach all seinen Missethaten wehmüthig in das Verliess hinab, in das der Engel ihn einschliessen soll.

b) Mischwesen.

Schon bei Besprechung der antikischen Darstellungen hatten wir der Bildungen von Satyrn und Harpyen zu gedenken. Besonders erstere begegnen uns häufiger in Dürers Kunst und der Meister schwang sich, zwar anfangs italienischen Vorbildern folgend, in ihrer Bildung und Verwendung zu dekorativen Zwecken zur grössten Freiheit auf, ja es trat bei ihm ein analoges humorvolles Verhältniss zu diesen Wesen ein, wie es die Antike hatte, wie es den Italienern in dieser Art aber fehlte.

Von Meerungeheuern ist weniger zu sagen. Nur das „Meer-

wunder“ wäre zu betrachten, wie Dürer es auf dem frühen Stiche dargestellt hat: als Greis mit Fischleib und einem Rehgeweih an der Stirne, mit einer Schildkrötenschale als Schild bewehrt. Die im XIV. und XV. Jahrhundert so beliebten Waldmenschen verschwinden in Dürers Kunst. Nur einmal, so viel mir bekannt ist, auf dem „Wappen des Todes“ von 1503 findet sich einer der zottigen Gesellen, von rückwärts herankommend und die Frau, welche das Wappenschild hält, umfangend.

c) Todesdarstellungen.

Eine Gruppe von Darstellungen, welche wir im XIII. Jahrhundert von Frankreich ihren Ausgang nehmen, dann besonders in Deutschland eine weitere Ausbildung erlangen sahen, mag hier noch angefügt werden: Die Totentanzbilder. Nicht in einem Cyklus, wie er sonst in der deutschen Kunst vorkommt und durch Holbeins Holzschnittfolge gewissermassen seinen Abschluss erhalten hat, sondern nur in einzelnen Scenen hat Dürer dieses Thema behandelt. An Macht der Charakteristik und Tiefe der Auffassung übertrifft er aber alles andre, auch Holbein, bei weitem, vielleicht weil er als grosser Genius wirklich die Leiden der ganzen Welt in sich empfand und in seinem Werke zum Ausdruck brachte, der satirische Zug, welcher gar nicht in seinem Wesen lag, aber vollständig zurücktritt. Den ungeheuersten Totentanz hat Dürer in seinen vier apokalyptischen Reitern gegeben. Wie vor den im Sturme unaufhaltsam Dahinbrausenden zitternd und kraftlos Alles darniedersinkt, ist niemals auch nur annähernd so grossartig dargestellt worden. Welch merkwürdige Hinzufügung, dass unten noch ein Ungeheuer den Kaiser, den für Millionen verantwortlichen, besonders zu verschlingen sich heranwälzt. Wie eine Prophezeiung auf Karl V. mag es uns erscheinen, welcher sich durch sein vollständiges, gewissenloses Unverständniss, das er dem deutschen Volke und der Reformation entgegenbrachte, in deutscher Phantasie ein solches Schicksal wohl verdient hätte. — Auch die grandiosen Darstellungen der Würgengel vom Euphrat, welche in furchtbarem Wüthen alles Lebendige niederschlagen, sowie des vom Feuerregen getroffenen Volkes auf dem sechsten Blatte der Apokalypse gehören in diesen Zusammenhang.

Eher dem Kreise des Totentanzes sich anfügend erscheinen

der dem Liebespaar auflauernde Knochenmann auf dem Stiche „der Spaziergang“, das prachtvolle „Wappen des Todes“ von 1503, die wenig später entstandene Zeichnung des auf wild sich bäumendem Pferde vom Tode erfassten Reiters in Frankfurt a. M. (Lippmann 193, später von Hans Baldung benützt), der Holzschnitt des grinsend mit dem Stundenglas vor den Landsknecht tretenden Gerippes (1510), eine allegorische, ebenfalls von Baldung oft benützte, Darstellung der Vergänglichkeit durch die nackte junge Frau mit dem Spiegel, welche vom Tod überrascht wird, (Zeichnung in London, Lippmann 244) endlich der Tod als Begleiter eines von Klerikern gefolgten Bischofs (Zeichnung von 1514, Lippmann 359). Aber der „König Tod“, wie er vom Meister in der grossartigen Kohlenzeichnung der Sammlung Malcolm (Lippmann 91), im Jahre 1505 im Bilde gefasst worden war, in dem gekrönten Gerippe, das die Sense schwingend auf einem dürren Klepper dahin reitet, sollte noch seine Herrschaft verlieren. „Ritter Tod und Teufel“, der Sieg über allen Dämonenspuk, der unerschütterliche Glaube an die unversiegbare „innere Kraft und Ständigkeit“ deutschen Wesens, welches so bald in der Reformation herrlich sich vor aller Welt offenbaren sollte, ist der letzte Totentanz, oder vielmehr die Vernichtung alles Totentanzes.

3. Die Verschmelzung des Antikischen und Germanisch-phantastischen in der Ornamentik.

a) Das Gebetbuch Maximilians.

Schon Eingangs hatten wir betont, dass die Anregungen von zwei Seiten her, — diese haben uns im Vorhergehenden näher beschäftigt — es waren, welche von dem Genie Dürers erfasst und verbunden, schliesslich zu den sein persönliches Wesen nach der Seite des Humors am deutlichsten offenbarenden Werken führen sollten, deren genauerer Betrachtung wir uns nunmehr zuwenden. So allbekannt die Randzeichnungen zum Gebetbuch des Kaisers Maximilian sind, dürfen wir hier doch auf eine Besprechung der uns näher angehenden Theile derselben nicht verzichten, da sich vielleicht aus dem Vergleiche des Gebetbuchtextes und des Dürer'schen Bildes hie und da ein kleiner Hinweis auf die Art der persönlichen Auffassung des Meisters ergeben wird.

„In München wurden die Handzeichnungen Albrecht Dürers herausgegeben, und man durfte wohl sagen, dass man erst jetzt das Talent des so hoch verehrten Meisters erkenne . . . hier erschien sein herrliches Naturell völlig heiter und humoristisch." Diese Worte hat Goethe in seine Tag- und Jahreshefte 1809 eingetragen. Wer empfänge nicht einen wundervoll befreienden Eindruck von diesem Werke Dürers, wie vielleicht von keinem anderen der bildenden Kunst überhaupt, in dem wonnigen Nacherleben der Freiheit, zu welcher sich des Meisters Schöpferkraft hier aufgeschwungen!

Dass man Gebetbücher und Psalterien am Rande mit Darstellungen schmückte, welche oft nur lose oder gar nicht mit dem Texte in Beziehung standen, ist eine alte Sitte, welche sich vielleicht zuerst und besonders charakteristisch in Frankreich herausbildete. In dieser Hinsicht bezeichnet das Gebetbuch Maximilians die Vollendung vorangegangener Bestrebungen. Dass aber ein grosses bildnerisches Genie diese Aufgabe erfüllte, ist ein ganz ausserordentlicher und einziger Fall. So viel von Persönlichem, um uns den Meister selbst, sein Wesen deutlich zur Anschauung zu bringen, so tief Bedeutungsvolles, um uns grosse Zusammenhänge gleichsam andeutungsweise ahnen zu lassen! Wer erinnerte sich nicht bei diesem eigenartigen und wundervollen Verhältnisse zwischen Text und Interpretation der herrlichen Weise, wie Luther den Inhalt der heiligen Schrift predigend dem Volke darbot, wie er in naiv geschautem und dabei künstlerisch gestaltetem Bilde das Wesen erfassend, zugleich anregend und befriedigend auf den Zuhörer wirken musste. Versuchen wir es, der Predigt Dürers zu lauschen.

Das erste Gebet (sui ipsius in Deum commendatio), in welchem der König Gott dankt, dass er ihm alle Macht und Reichthum verliehen habe, ihn um weitere Gnade bittet, damit er ihn loben könne, hat Dürer mit den Figuren eines Dudelsackpfeifers und eines Affen begleitet. Wollte er das wahrhaft uneigennützige einfache Gotteslob dieser armen Geschöpfe, welche den Herrn preisen, ohne dass er ihnen grosse Güter schenkte, der Bitte des Königs gegenüberstellen? Voll Humor ist der die Erkenntniss der eigenen Gebrechlichkeit illustrierende Arzt, welcher die Flasche prüft. Die Macht des Todes wird in der uns schon bekannten

Weise veranschaulicht: als dürres Gerippe mit dem Stundenglas erscheinend, legt er die Knochenhand auf die Schulter des Ritters, welcher den vergeblichen Versuch machen will, das Schwert zu ziehen. Das Motiv der Bitte für die Wohlthäter (pro benefactoribus interpellatio) ist auf ganz schlichte Weise dargestellt. Ein wohlhabender Mann in Bürgerstracht öffnet eine Tasche, um einen armen, nur nothdürftig bekleideten Bettler, welcher eine Gabe heischend ihm naht, zu beschenken. Welch herrlicher Humor erfüllt die Darstellung des Einhorns, welches in ganz bedrückter Stimmung von einem Kranich gewaltsam angeschrieen und verspottet wird, oder die Illustration des Psalmus contra Potentes, welche den Herrn Jesus Christus selbst sein Reich beschützend zeigt; gewaltig erscheint er, das Haupt von der Glorie umflossen, seine Macht wirkt in St. Michael, der den Drachen besiegt, der König der Ungläubigen aber, der Grosstürke, wird auf seinem von einem Widder gezogenen Wagen von einem kleinen Putto sachte dahin zurückgeleitet, woher er gekommen ist. So zuversichtlich gebietet der Künstler selbst über den furchtbar Deutschland bedrohenden Feind. Dem gleichen siegenden Glauben begegnen wir allenthalben, so in der Darstellung, wie Jesus ruhig mit ausgebreiteten Händen auf die ihn suchenden Kriegsknechte zuschreitet, welche rücklings zu Boden fallen. Wahrlich, Christus ist nicht gefangen worden, an ihn selbst konnte die Gemeinheit der Welt nicht reichen. Die Mutter aber ist vom Schwerte durchbohrt, die Welt leidet, Gott ist ewig. Von solcher Kraft konnte auch der Teufel nur humoristisch, als Spukgestalt gefasst werden. So der jämmerlich heulende Unhold, auf dessen Haupt ein ganzes Ungewitter niederfällt, bei dem herrlichen Bilde der Verkündigung. Einfach die Thierfabel benützend, hat der Meister jene Stelle des Paternosters, ne ducas nos in temptationem, verbildlicht: Ein Fuchs, wir dürfen ihn den Teufel nennen, bläst an einem Bächlein sitzend, gar lieblich auf seiner Flöte und blickt lauernd auf eine Schaar von Hühnern, welche, der Hahn voran, vom Klange gelockt, zu ihm kommen, sich vor ihm verneigen, nichts böses ahnend. Nur eine Henne ist bedenklich, schon kommt aber eine andere in vollem Lauf auf sie zu und auch sie ist wohl im nächsten Moment überredet, wie ehrlich der Fuchs es meine. Auf der Seite steht ein junger Mann mit Wams und Degen auf seine Hellebarde gestützt und scheint

fest und ernst auf dies Treiben der Welt und den Teufelspuk zu seinen Füssen herabzusehen. Das stolze Selbstvertrauen, welches in dem achten Psalm in den Worten klingt: „Was ist der Mensch . . . Du wirst zum Herrn ihn machen über Deiner Hände Werke; Alles hast Du unter seine Füsse gethan“ hat Dürer durch die kraftvolle Gestalt des Herakles veranschaulicht, welcher mit seinem Bogen bewehrt, gegen furchtbare Unholde mit Frauenleibern und Krallen, die Harpyien, ringt. Von grösster Macht und Gewalt ist das Bild, welches die Hymne begleitet: Quem terra, pontus, aethera: colunt, adorant, predicant . . . . Von einem Rankenwerk, auf welchem in grossartiger Bewegung mit ausgebreiteten Flügeln ein Reiher steht, schwingt sich, durch den unermesslichen Raum zu fliegen, mit Löwenkopf und -Pranken einen geringelten Schlangenleib verbindend und mit zackigen Flügeln die Luft schlagend, ein Wesen, welches Wasser, Erde und Luft gleich zu beherrschen scheint. Es stürzt sich zur Erde herab, wo wir auf eilendem Ross einen Ritter fliehen sehen vom Tode verfolgt, der mit grauenvollem Hohne die ohnmächtige Flucht verspottet. So verschlingt alles der Tod und frei ist nur jenes stolze, die gesammte Naturkraft verbildlichende Wesen, welches zu kühnem Fluge sich in die Lüfte schwingt.

Die Schlichtheit der Erfindung und zugleich die Kühnheit scheint sich im Verlaufe der Darstellungen im Gebetbuch beständig zu steigern. Das Einfachste und Nächstliegende wird uns plötzlich in einer Bedeutung enthüllt, die nur das Auge des Genius in ihm entdecken konnte, dasselbe Auge, das Luther und Goethe zu eigen war. Wenn die Stelle des achten Psalmes: „Aus dem Munde der jungen Kinder und Säuglinge hast Du eine Macht zugerichtet, um Deiner Feinde willen“, durch den Eremiten, welcher von einer scheuen Menge gefolgt, und mit dem Rosenkranz bewaffnet, muthig vor den Löwen tritt, illustriert wird, oder an Stellen, wo der Herrschaft, die Gott über alle Welt übe, gedacht wird, ein Indianer oder ein Orientale mit einem Kameel erscheinen, so ist darin noch eine gewisse Beziehung zum Texte gewahrt. Aber worin könnten wir eine solche in Darstellungen finden, wie dem Landstreicher, welcher rücklings am Boden liegend, sich Branntwein in die Kehle schüttet, und nicht merkt, dass eine Gans sehr bedrohlich auf ihn losfährt, — oder dem alten Mütterlein, welches

am Spinnrocken eingeschlafen ist? Desgleichen dürfte es schwer sein für die Bauersfrau, die den Korb mit der Gans auf dem Haupte trägt, einen Bezug auf eine Stelle des Gebetbuches herzustellen, ferner für die herrliche Darstellung des feisten, dickbäuchigen Mannes, welcher aus einem Kruge trinkt, während ein Satyr auf einer Schalmei spielend, ihm Musik dazu macht, oben in den Wolken aber ein Engel schwebt, der, frei von irdischen Banden, mitleidsvoll herabblickt.

Und je weiter wir in dem Buche blättern, desto freier in Erfindung und Gestaltung wird Alles. Wir ahnen, dass diese „Predigt" Dürers einen Zusammenhang höherer Art hat, als der Text mit seinen aneindergereihten Gebeten. Bilder aus dem Leben, wie die den 33. Psalm begleitenden fröhlichen Musikanten oder der mit dem Landsknecht kämpfende Ritter wechseln mit wundervoll anmuthigen Darstellungen des Christkindes, welches auf dem Esel reitet, und seiner göttlichen Mutter, des „armen, schlichten Mägdleins", wie Luther sagt, welches, ein Kränzlein in den Haaren, gesenkten Blickes mit gefalteten Händen dasteht, und über dessen Haupte ein Engel schwebt, im Begriffe, die Krone darauf zu setzen und doch noch zurückhaltend, als ahnte er, dass diese göttliche Demuth der Krone der Himmelskönigin nicht bedarf. Ein entzückender lautenspielender Putto blickt huldigend zur Madonna auf. Sein leiser Gesang schwillt an: „Ehre sei Gott in der Höhe!" so tönt es weiter. Da wird es hell im Herzen der Sänger und sie fühlen des Heilandes Blick auf sich ruhen, nicht des glorreichen Weltenschöpfers, von dessen Ruhme Himmel und Erde künden, sondern des als Menschen göttlich leidenden Erlösers. Da vernehmen die von dem Anblick staunend Ergriffenen die Stimme des Sehers: „Schreitet, schreitet ins Leben zurück!" Tanzende Paare, ein Spielmann treten auf: durch den Genius, der in Liebe die ganze Welt in sich begreift, wird diese Welt selbst zur Paradiesesunschuld erlöst.

b) Die Einfügung des Animalisch-Figürlichen in die Ornamentik.

Im folgenden Abschnitte werden wir noch einen flüchtigen Blick auf die Ornamentik des Gebetbuches zu werfen haben, und wollen zuvor kurz die anderen Gestaltungen des Dürer'schen Genius

betrachten, in denen das Animalische in die Dekoration hineinbezogen erscheint: Auf Andeutungen beschränkt sich der Meister gleichsam noch, wenn er kleine nackte Gestalten, auf Pferden oder Fabelwesen reitend und einander bekämpfend, zur Dekoration der Architektur auf einzelnen Holzschnitten des Marienlebens, wie „Mariens Tempelgang“ und die „Vermählung der Jungfrau“ in das Rankenwerk einfügt. Zum Siege sehen wir das Animalische in der Dekoration erst mit der Ehrenpforte des Kaisers Maximilian gelangen. In den Jahren 1512—1515 ausgeführt, erscheint diese als ein wahres Wunderwerk in Bezug auf die Fülle der alles belebenden Phantasie. Die 92 aneinander gefügten Holzschnitte bilden, auf breitem Unterbau von Säulen und Pilastern getragen, einen dreifachen hohen Bogen, welcher von einem kuppelartigen Aufbau gekrönt ist. Das architektonische Gefüge aber ist beinahe aufgelöst von einer Unzahl kleiner Figuren, Ritter, Putten und Fabelwesen, welche die Phantastik des ganzen Gebildes steigern zum wunderlichen Gleichniss eines Ruhmes und eines Herrschers, dessen ganze Bedeutung viel weniger in seinen wirklich geschehenen Thaten oder in seiner realen Macht beruhte, als vielmehr in jener Idee seiner Persönlichkeit, welche des Volkes Gesammtheit erfasste, indem sie ihm den Namen des letzten Ritters gab. So sind jene schlafenden und wachehaltenden Krieger, jene Putten und Vögel, welche in dem üppigen, die Säulenschäfte umrankenden Weinlaube sich tummeln, jene kleinen Hunde oder Drachen, welche auf den schmalen Gesimsen erscheinen, die auf der Syrinx spielenden Satyrn, die fackelhaltenden Nymphen hoch oben in luftigen Höhen, Kinder einer Phantasie, welche so gross ist, dass nie Geschautes für sie eigentliche Realität wird, weil die reale Erscheinungswelt viel zu klein ist, um das ganz dem inneren Schauen des Genius Entsprechende zu bieten, so dass sein Auge, weit über alle Realität hinaus, den Kern, das Wesen der Natur in wunderbar phantastischen Erscheinungen erschaut.

Im Principe der Dekoration stimmt mit der Ehrenpforte der Triumphwagen des Kaisers Maximilian überein; in überreicher Weise sind alle Theile des Wagens von Drachen, Löwen oder Greifen belebt.

Sehr charakteristisch ist es auch, zu sehen, wie Dürer selbst lehrhaften Zwecken dienende Dinge künstlerisch zu gestalten und

in den einzelnen Theilen mit Leben zu erfüllen vermochte, was uns besonders angesichts der astronomischen Tafeln, welche er 1515 für Johannes Stabius zeichnete, deutlich wird. Die einzelnen Sternbilder sind durch die Wesen, deren Namen sie tragen, bezeichnet und mit viel Humor zu einander in Beziehung gesetzt. So stolpert Orion über den Hasen, den Raben sehen wir beschäftigt der Hydra in den Schwanz zu beissen, der Centaur durchbohrt mit seiner Lanze den Rachen des Wolfes, der Schütze schiesst nach dem Skorpion. Ophiuchus sehen wir von der Schlange umringelt, welche die im Maule getragene Krone dem herbeieilenden Bootes darbietet, Herkules tritt auf den Kopf des Drachen und greift, in der Rechten die Keule schwingend, nach der als Brustschild eines adlerartigen Vogels sich darstellenden Lyra, auf der Schulter des Erichthonios (Fuhrmann) sitzt ein kleiner drolliger Ziegenbock, Cepheus schleicht vom Rücken auf Cassiopeia zu, welche, eine Palme in der Hand haltend, auf einem Throne zappelt. So sehen wir in Allem das Streben nach Belebung, jene ungeheure Kraft der Phantasie, welche selbst spröde Stoffe bezwingt und den abstraktesten Vorstellungen Seele und Leben einzuhauchen vermag.

Umso reicher äusserte sich das Behagen des Spieles dann, wenn die Phantasie ungehemmt frei schaffen konnte, was wir bei einigen Zeichnungen aus dem Jahre 1517, welche aufs anmuthigste verzierte Rüstungsbestandtheile vor Augen führen, bewundern können. So der Entwurf zu einem Helmvisier in der Albertina, aufs prächtigste mit phantastischen Wesen geschmückt, ebenda die Vorlage für ein Schulterblatt (Gardebras), worauf zwei mit eingelegten Lanzen gegeneinander anstürmende Ritter zu Pferd dargestellt sind. Aehnliche Blätter bewahrt das kgl. Kupferstichkabinet in Berlin (L. 49, 50), das eine mit der Beischrift „auf dem Kropf“ mit reichem Rankenwerk, kriegerischen Geräthen und Thieren verziert, auf einem anderen, „dz ist der ruck“, kämpfende Centauren, welche nackte Frauen auf dem Rücken tragen, wiedergegeben. In dieselbe Reihe gehört noch ein Blatt der Sammlung Robinson in London (L. 406), auf welchem ein anderer Rüstungsbestandtheil entworfen ist. Prachtvolle Ranken gehen von einem doppelköpfigen Adler in der Mitte aus, kleinere Scenen zu beiden Seiten einschliessend: links eine geflügelte Frauengestalt mit Schlangenleib, welche von einem Reiher verfolgt wird, rechts eine dicke

unbekleidete Frau, welcher ein spielender Sackpfeifer auf den Knien seine Huldigung darbringt, wodurch wohl das wachsame Einhorn aufgeschreckt sein worden mag, welches etwas erstaunt das Paar betrachtet.

Wie absonderlich und humorvoll ist die Idee der von dem Meister entworfenen Denkmäler, deren einige er im Holzschnitt seiner „Kunst der Messung“ beifügte, eingeleitet mit den Worten: „Es begiebt sich, dass man in Schlachten ein Feld erobert, dass man dann ein Gedächtniss oder eine Säule an der Stätte, da man die Feinde erlegt hat, aufrichtet. Oder es will jemand eine Victoria aufrichten darum, dass er die aufrührerischen Bauern überwunden hat. Oder es möchte endlich welcher einem Trunkenbold auf sein Begräbniss ein Gedächtniss setzen.“ Diese letztere Idee hat der Meister höchst originell im Bilde ausgeführt, wobei Bierfässer den Ersatz für Säulencapitäle bilden und dergl. Ein andermal trägt ein Mann, der mühsam auf eine Krücke gestützt sich aufrecht hält, auf seiner Schulter die ganze Last einer Säule, auf welcher ein Ziegenbock die tollsten Sprünge macht. Leuchterweibchen, Brunnenfiguren mit lachenden Bauern zeigen uns noch mehrere andere Zeichnungen des Meisters. Das ungeheuerlichste aber gewahren wir auf dem Entwurf zu einem grossen Tafelaufsatz (L. 223 London, Copie in der Albertina), welcher wohl ungefähr in der Zeit des Gebetbuches entstanden sein mag. Der Fuss des Gefässes ist als freies Feld gedacht, auf welchem sich die mannigfachsten Scenen abspielen. Da sitzt vorne ein Dudelsackpfeifer, in dessen Nähe Schafe und Ziegen weiden, vom Hirten gehütet, an ein Felsstück angelehnt sitzt ein schlafender Eremit. Ganz rechts gewahren wir einen Jäger, welcher ins Horn blasend mit seinen Hunden auszieht. Den Mittelgrund erfüllen Landsknechte, deren vorderste mit Türken kämpfen. Auf der anderen Seite naht ein Zug von Bauern, die mit fröhlichem Gesange vom Felde heimkehren. Aus diesem Untersatz erhebt sich eine dicke mit Rankenwerk umsponnene Säule, welche die von gothischem Maasswerk überragte Schale trägt. Theils auf Armen, welche aus dem Rankenwerk herausgreifen, theils im Maasswerk verstreut, finden sich noch als Wasserspeier verwendet die verschiedensten Figürchen, türkische Krieger, eine Frau, welche ihren Hund schlägt, eine andere, welche ihrem heulenden Kinde die Haare schneidet und anderes mehr.

Wahrlich ein Uebersprudeln der Phantasie, welche das ganze alltägliche Leben in charakteristischen Erscheinungen hier an uns vorüber ziehen lässt; und mitten in dem bunten Treiben sind Schlangen als Ringe angesetzt, darüber ein Totenkopf, inmitten des Lebens der Angelpunkt alles Lebens nur von ferne angedeutet.

Ob ein Entwurf, wie der eben beschriebene, bestimmt war, durch den Goldschmied ausgeführt zu werden, können wir nicht angeben, doch erscheint es sehr wahrscheinlich, wenn man sich an erhaltene Werke der folgenden Zeit erinnert, wie z. B. an Jamnitzers prachtvollen Aufsatz im Rathhause zu Nürnberg.[1]

Dass Dürer nach dieser Richtung dem Kunstgewerbe den Weg gewiesen hat, zeigen uns auch seine mannigfachen Entwürfe, welche wohl bisweilen als Vorlagen für den Goldschmied, der Pokale und anderes Geräthe nach ihnen fertigte, dienten. Auch darin war der Meister anregend und bestimmend und vereinigte in sich alle originalen Züge, welche das deutsche Kunsthandwerk des XVI. Jahrhunderts besass. Die Bedeutung dieses von ihm eröffneten Weges aber war die ausdrückliche Betonung des deutschen Wesens, wie es sich im Phantastischen äusserte, gegenüber dem immer stärker eindringenden Antikischen, welches, da es doch nur getrübt und nicht in seiner reinen, herrlichen Form sich verbreitete, den Geschmack mehr verdarb als bildete, und die Originalität auf geraume Zeit erstickte. Doch sind wir damit schon in das Gebiet des rein Ornamentalen gelangt, dem wir uns zu kurzer Betrachtung nunmehr zuwenden.

c) Dürers Ornamentik: das Vegetabilische und der Schnörkel.

Auf wenige, allgemeine Züge müssen wir uns beschränken, wenn wir von der Ornamentik Dürers sprechen. Allein für sich und in viel ausgedehnterer Weise als es hier möglich ist, verdiente diese Seite seiner künstlerischen Thätigkeit behandelt zu werden. Schon gelegentlich der Besprechung der einfachen Naturstudien Dürers hatten wir zu betonen, dass jenes genaueste und liebevollste Eingehen auf alle Zufälligkeiten der individuellen Erscheinung, welches die Grundlage des Humors als künstlerischer Aeus-

[1] Jetzt: Sammlung Rothschild, Paris.

serung ist, sich ebensowohl auf das Vegetabilische, wie auf das Animalische erstreckte. Wir dürfen daher erwarten, dass auch bei der freien Verwendung und Neuschöpfung vegetabilischer Motive in der Ornamentik der Humor, — in andern Fällen das Pathos, — sich bethätigen wird, da auch die Ornamentik bei einem grossen Genie unmittelbarer seelischer Ausdruck ist.

Das gothisierende Blatt- und Rankenwerk einerseits, die durchaus naturalistisch mit feinstem Pinsel auf goldgrundierten Leisten als Verzierung dargestellten Blumen und Pflanzen (wie sie besonders durch die niederländischen Miniaturen im XV. Jahrhundert Verbreitung gefunden hatten) andrerseits, drittens das aus der Antike übernommene und durch die italienische Renaissance weitergebildete Palmetten- und Akanthusornament — dies waren die Arten vegetabilischer Dekoration, welche auf Dürers Phantasie einwirken konnten. Es ist das gothisierende Rankenwerk gewesen, welches er, der deutschen Art treu, bevorzugte. Die ornamentalen Einzelheiten in der grossen Passion, der Apokalypse und den in den daräuffolgenden Jahren vor 1506 entstehenden Werken (nur beispielsweise seien das Wappen des Todes von 1503 und Blätter des Marienlebens, wie die „Begegnung an der goldenen Pforte“ genannt) sind fast durchwegs gothisierend. Als Ausnahme dürfen wir die auf dem Holzschnitt aus der Folge des Marienlebens „Christus unter den Schriftgelehrten“ vorkommenden Fruchtkränze bezeichnen. Die Architekturbildungen auf den frühen Werken zeigen, dass eine Beziehung zu dem Ideal der italienischen Renaissance damals nur in sehr geringem Grade bei Dürer eingetreten war. Zwar wendet er meistens den Rundbogen und nicht den Spitzbogen an, aber seine Bauten wären eher romanisch zu nennen, und die Verzierung daran ist immer gothisierend. Nur ein naturalistisches Motiv, nämlich die Weinranke, kommt schon in frühen Werken Dürers vor, zuerst auf dem Titelholzschnitt zu Conrad Celtes' Quattuor libri amorum von 1502. Hier finden wir das reiche Weinlaub und Rankenwerk belebt von Vögeln und Putten. Erst später wird das Blattwerk durch hängende Trauben unterbrochen, so auf den Holzschnitten der Karthäusermadonna von 1515 und der Kreuzigung von 1516, mit dem Figürlichen eng verbunden dann auf jenen Entwürfen zur Verzierung von Rüstungsbestandtheilen aus dem Jahre 1517. Wir sind aber mit diesen

letzteren Dingen schon in eine Zeit gekommen, in welcher der Meister, durch eine Periode unmittelbarer Beeinflussung von Seiten der italienischen Renaissance hindurchgegangen (ich nenne als charakteristisches Beispiel die Zeichnung der „Madonna in der Halle“ von 1509 in Basel), zu einer Gestaltung des Ornamentalen gekommen war, welche einem äussersten Drange nach Belebung aller kleinsten Einzelheiten entsprang. Als eine stärkste Reaktion gegen alles Antikische müssen Werke erscheinen, wie die Ehrenpforte und der Triumphwagen Maximilians, trotzdem bei ersterer eine Art von Renaissanceaufbau als Gerippe zu denken ist. Durch das Vegetabilische allein war diesem Drang nach Belebung garnicht mehr zu genügen, es musste das Animalische in reichster Fülle hereinbezogen werden. Wohin diese Dinge führten, sieht man aus dem grossen Entwurf zu dem Tafelaufsatz (in London, Lippmann 223), der mit kleinen Figürchen, Scenen aus dem Leben mannigfachster Art, ganz übersäet ist.

Eine eigentlich stilistische Lösung dieses Problems der Vereinigung vegetabilischer und animalischer Motive fand Dürer aber in dem Gebetbuch Maximilians. Man beachte von diesem Gesichtspunkte aus jene mit der Feder leicht hingeworfenen Erzeugnisse der Phantasie, verfolge eine jener ganz unscheinbaren Linien, welche, ein geometrisches Motiv darstellend, beginnt, mannigfach sich wendend und verschlingend uns einen Thierkopf oder eine ganze Gestalt vorzaubert, dann wieder, die figürliche Erscheinung unvollendet lassend, achtlos weiter geht, in einer Ranke oder in einem hingeworfenen Schnörkel endigend. Hier war auf eine möglichst einfache, allerdings unendlich phantasievolle und von grösster Genialität nur zu erschaffende Weise ein Stil des Ornamentalen gefunden, wie er dem unermesslichen Ausdrucksbedürfniss des deutschen Genius genügte. Es ist im Grunde eine der erhöhten Beherrschung alles Reichthums der Naturformen entsprechende Lösung des Problems eines ornamentalen Stiles gewesen, die derjenigen analog ist, welche schon die Miniaturmaler des XII. Jahrhunderts gefunden hatten. [1]

In seiner spätesten Zeit hat Dürer sich diesem ganzen

---

[1] Sicher ist es kein Zufall und sehr bedeutungsvoll, dass ein Hans Thoma zu analogen Gestaltungen im Ornament gelangt ist, wie Dürer.

Reichthum von Erscheinungen wieder abgewandt, wie in dem Figürlichen, so in der Ornamentik. Und es ist sehr bedeutungsvoll, dass er die harmonische Schönheit der Form, wie sie im italienischen Renaissanceornament sich ihm darbot, zurückwies. Während die anderen deutschen Künstler in Wonne dem Linienzauber sich hingaben, hat er das alte gothische Rankenwerk wieder aufgenommen. Die zauberhaft von innerem Leben durchglühten krausen Linien des lappigen Blattwerkes, beispielsweise auf den Holzschnitten von Dürers eigenem Wappen von 1523, und dem des Hektor Pömer von 1525, deuten, uns ähnliche Vorgänge in der Seele dessen, der sie so machtvoll gestaltete, an, wie die Apostel sie offenbaren.

Nur ein Theil der Werke des grössten bildenden Künstlers der Deutschen hatte uns hier eingehender zu beschäftigen. Doch wäre unsere Betrachtung unvollständig, versuchten wir nicht zum Schlusse diesen Theil dem Ganzen einzufügen. Gerade für diese allgemeine Betrachtung gestehen wir unsere eigene Unzulänglichkeit gerne zu und verweisen diejenigen, welche ein Gesammtbild des Meisters zu erhalten wünschen, auf die ausführlichen Biographien, vor Allem aber auf einen grösseren Aufsatz Thodes, welcher, in den „Bayreuther Blättern" 1888 erschienen, zum ersten Male das Wesen dieser Kunst in grösserem Zusammenhang darlegt. Von dieser Schrift für meine bescheidenen Neuausführungen Grundlage und bestimmende Weisung erhalten zu haben, ist mir ein Herzensbedürfniss hier besonders zu betonen. Aus den einleitenden Bemerkungen ergiebt sich schon die Nothwendigkeit, durch eine chronologische Betrachtung der Werke Dürers die Richtigkeit unserer anfangs hingestellten Behauptung, dass sich in der deutschen Kunst eine wechselseitige Beziehung zwischen Pathos und Humor finde, zu erweisen, wobei sich vielleicht hie und da noch ein neuer Einblick in die Entwicklung des Meisters ergeben wird.

Die unter dem Zeichen des Naturalismus stehende Kunst des XV. Jahrhunderts hatte, wie wir sahen, vom Phantastischen, so weit dies anging, abgewendet, sich das Bauerngenre geschaffen, neben welchem Reste des höfischen Genres in etwas umgewandelter Form weiterlebten. Bei dieser Kunstrichtung ging Dürer in die Schule, ihrem Ideenkreise entsprangen jene frühen Zeichnungen wie der Reiterzug und die Landsknechte von 1489, das reitende Paar von 1496 und Aehnliches. Zu diesem bestimmenden Eindruck sehen wir im Jahre 1494 einen zweiten sich gesellen: das von der italienischen Kunst und besonders Mantegna übermittelte Antikische.

Eine neue Welt war dem jungen Künstler damit erschlossen; die Lust mit welcher er einige von Mantegnas Stichen nachgezeichnet hat, beweist den grossen Eindruck, welchen er von diesem, ihm bisher völlig unbekannten Gestaltenreiche, empfing. Etwa bis zum Jahre 1497 dürfen wir die Lehrzeit Dürers ansetzen. Dann beginnt die Zeit seiner selbständigen Meisterschaft, durch zwei Werke für uns erkenntlich, in denen das urdeutsche Wesen der Kunst, wie wir es im XII. Jahrhundert zuerst mit Sicherheit erfassen konnten, sich mit einem Schlage offenbart: aus leidenschaftlichstem Empfinden heraus wurden die Holzschnitte der grossen Passion und der Apokalypse geschaffen, in welch letzterem Werke die Phantastik im wesentlichen als Ausdruck des Pathetischen erscheint. Der Humor regt sich auf künstlerischem Gebiete in der Jugendzeit Dürers noch weniger, wenngleich wir ihn in einzelnen Werken deutlich gewahren. Als Beispiele nenne ich die drei Hasen auf dem Holzschnitte der Madonna, ferner die Jungfrau mit dem Kinde, von vielen Thieren umgeben (Zeichnung Albertina), und eine Anzahl der als eigentliche Studien nach der Natur fein ausgeführten Blätter. Auch die in der frühen Zeit entstandenen Bauerndarstellungen müssen hier erwähnt werden.

Als eine Folge der genauen Naturstudien dürfen wir es vielleicht ansehen, dass der Meister unter dem Eindrucke der nun erst recht geschauten unendlichen Mannigfaltigkeit der Erscheinung, welche auf ihn einstürmt, in die grösste Unruhe geräth, was uns in Darstellungen wie z. B. der Kohlenzeichnung des dornengekrönten Christuskopfes in London (L. 231) ganz ersichtlich wird. Das ist aber nach dem Höhepunkt im Jahre 1503 überwunden, und es tritt wieder eine Art Sammlung ein. Darf uns nun in diesem Lichte betrachtet, der unläugbare Einfluss, den Jacopo de' Barbari eben damals auf Dürer ausübte, als innerlich begründet erscheinen? In den Holzschnitten des Marienlebens, dessen meiste Blätter, in den Jahren 1503—1505 entstanden sind, erweist sich die Phantasie als vollständige Herrscherin über alle Naturformen, mit freier Anmuth diese verwendend, wodurch jenes Märchenhafte, traulich der Wirklichkeit sich Anschliessende und doch über sie Erhobene, welches uns beim Anblick dieser Blätter so bezaubert, seine Erklärung findet. Und ein ähnliches Sammeln der Kräfte gewahren wir in der grünen Passion.

Da kommt der Meister 1506 nach Italien, aus eigener Kraft schon, soweit es möglich war, aus der Verwirrung erhoben, jetzt aber im Anblicke dieser ruhigen klaren Schönheit seelig dem befreienden Eindrucke sich hingebend, vielleicht nicht ganz ohne den Wahn, dass auch er dieser Erlösung in der Schönheit theilhaftig zu werden vermöchte. Und wir begreifen, dass diese Welt eben jetzt so mächtig auf ihn wirken musste, da sie ihm nach rastlosem, titanenhaftem Bemühen, wie ein Freiheitstraum dem Eingekerkerten, erstrahlte, wogegen früher in der Jugendzeit, als noch nicht innere Noth ihn hingeführt hatte, der Eindruck kaum so nachhaltig gewesen sein konnte. Ein kurzer Wahn, wenige Werke — und dann eine innere, bewusste, heldenhafte Reaktion. Was er früher begonnen, die grosse Passion, das Marienleben, wird vollendet, wobei wir allerdings in der Formensprache unläugbar etwas von italienischem Geiste verspüren; aber schon die Thatsache, dass er allen italienischen Idealen sehr heterogene Dinge, wie jene Jugendwerke, jetzt vor die Welt hinstellte, ist als etwas sehr Entscheidendes und Bemerkenswerthes zu betonen. Wenn wir eine Analogie zu italienischem Künstlerthum gewahren wollen, so wäre es die des absoluten, persönlichen und künstlerischen Selbstbewusstseins, welches in jenen Jahren in ihm erstarkte, bis es endlich, allgemein gefasst, zum starken Bilde einer starken Zeit in „Ritter, Tod und Teufel“ sich verdichtete. Unserer früheren Beobachtung einer Reaktion gegen den italienischen Stil entspricht es durchaus, wenn wir den Meister seit 1511 die Madonna und die heilige Familie wieder in einem Sinne bilden sehen, welcher dem in jener frühen Zeit (1503) sich äussernden sehr verwandt ist. Wieder erscheint die einfache Frau am Feldrain oder auf der Rasenbank sitzend, nur wird in den mächtigen Charaktertypen, besonders der Männer, schon eine Vorahnung der ganz späten Zeit von Dürers Schaffen gegeben. Vielleicht dürfen wir sagen, dass, wenn wir uns Dürers Wesen in einem Gesammteindruck vergegenwärtigen wollen, wir ihn eben in den Jahren 1510—1515 aufsuchen müssen. Nach Vollendung der grossen Gemälde, vor Allem des Hellerschen Altars und des Allerheiligenbildes, bringt er die in der Jugend begonnenen Holzschnittwerke zum Abschluss, fügt die reiche Folge der kleinen Passion dazu und entfaltet in Kupferstich und Holzschnitt eine ganz erstaunliche Thätigkeit. Die Passion, die Ma-

donna, das Weltgericht, und buntestes Leben von sanft musicirenden liebenden Paaren bis zur wildesten Ausgelassenheit der Bauern, dazu noch die ganze Mannigfaltigkeit der von der Phantasie geschaffenen Wesen — was wäre damals vom Meister nicht in das Bereich seiner Darstellungen gezogen worden! Jene drei grossen Kupferstiche, welche Dürers Wesen und das Wesen des Germanen überhaupt von drei verschiedenen Seiten betrachtet zu repräsentieren scheinen, sind in eben der Zeit entstanden. „Ritter, Tod und Teufel", „der heilige Hieronymus in der Zelle" und „die Melancholie". Weltendrang, stille Contemplation und Aufdämmern des Bewusstseins, jener tiefsten Erkenntniss des Wesens der Welt und des Menschen, welches in unbegreiflich erhabener, einfacher Weise die Inder vor Tausenden von Jahren erfassten, jenes „Wunderreich der Nacht", in das uns der grosse Arthur Schopenhauer wieder eingeführt hat.

Wohl musste aus solcher Versenkung die reinste, erhabenste Heiterkeit entspringen. „Der Weltenschöpfer Brahma lacht über sich selbst, da er die Täuschung über sich selbst erkennt, die befreite Unschuld spielt scherzend mit dem Stachel der gesühnten Schuld, das befreite Gewissen neckt sich mit seiner ausgestandenen Qual."[1] So, das Leiden des Herrn, wie Dürer es geschildert, im Herzen, die mächtige Frauengestalt mit den gesenkten Flügeln, welcher in tiefstem Sinnen das Wesen selbst sich geoffenbart hat, vor unserem Blicke, so treten wir vor das Gebetbuch Maximilians, um die ganze Befreiung dieses seeligen Humors zu empfinden. Aller Krampf des Lebens löst sich in heiterer Betrachtung der Welt.

In den folgenden Jahren sehen wir Dürer mit theoretischen Versuchen aufs genaueste beschäftigt. Und diese mochten ihn zur Erkenntniss gewisser Gesetze als den Stil bestimmend führen. Der künstlerische Schaffensdrang, zeitweilig zurückgedrängt, bricht bald von Neuem hervor und ergiesst sich jetzt in Formen, an welchen die Verstandeserkenntniss, als Bezähmerin des Gefühles, mitgebaut hatte. So erklärt es sich, dass wir den Meister seit der niederländischen Reise, 1520, fortwährend nach dem Stoffe suchen sehen, welcher die Form erfüllend, sie doch nicht zertrümmerte.

[1] Richard Wagner, Beethoven.

Grosse Altarwerke der Madonna mit Heiligen hat er entworfen, aber kein einziges ausgeführt, die Passion Christi versuchte er neu zu gestalten, erkannte aber bald die Unmöglichkeit des Beginnens, bis er der Herausbildung von Charaktertypen sich zuwendend, jene machtvollen Gestalten der Apostel schuf, ein ewiges Zeugniss dessen, bis zu welcher Monumentalität die deutsche Kunst zu gelangen imstande war.

Wir stehen am Ende von Dürers Schaffen. Mitten in der Abfassung seiner theoretischen Werke, welche ihm noch immer besonders am Herzen lagen, ereilte ihn der Tod. Er hörte nie auf ein Strebender zu sein. Und mit einem unaussprechlich hohen Gefühle der Ergriffenheit lesen wir, dass er von der Zukunft, von den nachfolgenden deutschen Künstlern, die Verwirklichung dessen erwartete, was ihm selbst zu erreichen nicht vergönnt war. Wohl gehen bedeutende Nachfolger auf seinem Wege weiter, die Gestaltenwelt des Deutsch-Phantastischen findet einen kraftvollen Abschluss in Mathias Grünewalds kühnen und grossartigen Werken, indess jenes im Marienleben mit so naivem Zauber hingestellte märchenhafte Element in den wundervoll anmuthigen Werken des reich und herrlich begabten Albrecht Altdorfer, des vielleicht glücklichsten Nachfolgers Dürers, in süssem harmonischem Klange austönt; der mit den beiden Vorgenannten nicht auf eine Stufe zu stellende Hans Baldung Grien endlich entnimmt die Hauptanregung zu seinen, oft sehr schwer erklärbaren Darstellungen mythologischen und allegorischen Gedanken, und führt die Dürer'sche Phantastik zu einer Art übertreibender Manier. Die Brüder Hans Sebald und Barthel Beham knüpfen vorzugsweise an die Bauerndarstellungen Dürers an und bilden in der Art, wie sie das Bauerngenre weiterführen, einen Uebergang zur späteren niederländischen Kunst. Indem wir immer nur von der uns hier beschäftigenden Seite der deutschen Kunst sprechen, vermögen wir Künstlern wie Hans Holbein d. J. und Burgkmair kaum eine grössere Bedeutung als charakteristische Verkündiger deutschen Wesens und Empfindens zuzuerkennen.

Alle Ausläufer aber weisen immer wieder auf den einen Kern und Sammelpunkt deutschen künstlerischen Schaffens zurück: Albrecht Dürer.

Sohluss:

Analogien in der Litteratur.

Nur einige Hinweise und Beobachtungen ganz allgemeiner Art möge der Leser der folgenden Zeilen erwarten, da eine eingehende Behandlung dieses so überaus interessanten Gegenstandes weit mehr Raum und genauere Kenntniss der Litteratur erforderten, als sie dem Verfasser derzeit zu Gebote stehen.

Ein dramatisches Element liegt dem germanischen Kunstcharakter in allen seinen Erscheinungen zu Grunde, wie es dem italienischen nicht zu eigen ist. Das Wechselspiel und die gegenseitige innere Ergänzung von Pathos und Humor sind der unmittelbare Ausdruck davon. Nur eine grosse Cultur bietet in ihrer Gesammtheit eine Analogie zu der germanischen: die griechische. Und in der That hat die Wesenseigenthümlichkeit, deren Erkenntniss wir uns durch unsere Betrachtungen zu nähern versuchten, einen deutlichsten Ausdruck in dem dramatischen Kunstwerk der Griechen gefunden. Als ein mit wunderbarer Klarheit abgelegtes Bekenntniss über das innerste Wesen des Volkes darf es erscheinen, dass auf die ernste Tragödie, welche sich bis zu der tiefsten Erkenntniss und leidenvollsten Auffassung der Erscheinungswelt steigerte, die Komödie folgte, in heiterem Spiele den Lebenden wieder ins Leben zurückweisend.

Jahrtausende sollten vergehen, bevor eine höchste Ausbildung aller künstlerischen Ausdrucksmittel wieder eine analoge Gestaltung des Dramas als einer Gesammtoffenbarung des Wesens ermöglichte. Doch hat der deutsche Geist schon seinen frühesten dramatischen Erzeugnissen, in welchen er die christliche Legende

behandelte, deutlich seine Eigenart aufgeprägt. Da die Art, wie in den geistlichen Schauspielen des Mittelalters pathetisch leidensvolle und humoristische Züge einander gegenüber stehen, durchaus derjenigen ähnlich ist, welche wir in der bildenden Kunst fanden, so erscheint es geboten, auf die Gestaltung der christlichen Legende in der dramatischen Dichtkunst des Mittelalters etwas näher einzugehen.

In dem geistlichen Schauspiel wurden die Typen der einzelnen, in den Evangelien nur angedeuteten Personen erst zu jener Deutlichkeit und Bestimmtheit der Charaktere herausgestaltet, welche, wie sie für das Drama nothwendig waren, so für die bildende Kunst den Grund legten. Wenige Andeutungen in der heiligen Geschichte wurden zu Scenen erweitert und mit unmittelbar aus dem Leben erfassten Zügen ausgestattet, wodurch der Phantasie des Dichters ein Spielraum zur freien Bethätigung gegeben war. Als eines der deutlichsten Beispiele führe ich die Gestalt der Maria Magdalena vor — auch mit Rücksicht darauf, dass wir in den Schauspielen besonders bei der Darstellung ihrer Jugend ganz genrehaften Zügen begegnen. Was wir aus dem Evangelium von ihr wissen, ist, dass sie, eine reuige Sünderin, Jesus das Haupt und die Füsse salbt, als er in Bethanien in ihrem Hause weilt, bekehrt ihm nachfolgt, sein Leiden und Sterben miterlebt, bis er, aus dem Grabe erstanden, ihr erscheint und sie freudig eilt, den Jüngern das Geschehene zu verkünden. Also die wesentlichen Züge sind gegeben, die Richtung gewiesen, in welcher die Phantasie des Dichters bei näherer Ausführung des Charakters sich bewegen konnte. Schon die Legendendichtung, welche der dramatischen Gestaltung dieser Stoffe vorausging, betrat diesen Weg, bedeutende Dichter, (wie jener des Passionsspieles bei Mone I, 7)[1] haben eine ganze Reihe von Scenen ausgebildet, in denen, um unser Beispiel beizubehalten, die ganze Jugendgeschichte der Magdalena uns anschaulich gemacht wird. Gleich zuerst erscheint sie mit einem Gefolge von jungen Leuten, geputzt, mit Uebermuth die Mahnungen der Schwester verlachend, auf welche sie schliesslich mit den boshaftesten Ausfällen antwortet. Erst allmählich gelingt es der Mahnenden, das Schuldbewusstsein in ihr zu wecken,

---

[1] F. Mone, Schauspiele des Mittelalters 1846, 2 Bde.

bis sie in dem furchtbarsten Ausbruch desselben, gleichsam unter der Last zusammenbrechend, sich Jesus zu Füssen wirft, dann befreit durch jene glaubensvolle Liebe ihm folgt bis zu seinem Tode, bis ihr noch der Segen des Auferstandenen zu theil wird. Im Keim war ja alles schon im Evangelium enthalten, aber es galt, das Angedeutete anschaulich zu machen; und erst dadurch waren die Typen herausgebildet, welche nun, da sie ihrer inneren Bedeutung nach im Bewusstsein des Volkes lebten, ihrer charakteristischen Erscheinung nach von dem bildenden Künstler erfasst und dem Volke als in die Erscheinung gebannte Idee geboten werden konnten.

Da es uns hier vornehmlich auf die genreartigen Züge ankommt, so müssen wir uns über das Verhältniss des Komischen zum Tragischen im geistlichen Schauspiel klar werden. Und hier gewahren wir die schlagendste Analogie zu dem, was uns schon in der bildenden Kunst entgegengetreten war. Wie überhaupt das geistliche Schauspiel des Mittelalters, so scheint auch die demselben als Satyrspiel eingefügte Teufelskomödie französischen Ursprungs zu sein, wenn auch die Ausbildung derselben und ihr Verhältniss zum Ganzen sicher Eigenthum des deutschen Geistes sind. Wie sehr das Phantastische und das Komische zusammenhängen, beweist der Umstand, dass der Teufel der Träger der Komik war, bevor man menschliche komische Figuren dem geistlichen Schauspiel einverleibte. Der Ernst des Leidens und der phantastisch sich äussernde Humor der Teufelscenen, das sind die beiden Pole, zwischen denen sich die dichterische Gestaltungskraft, welche im Drama noch wesentlich auf den religiösen Stoff beschränkt blieb, bewegte. Allmählich kam man dazu, nachdem man schon menschliche Zustände und lächerliche Züge auf die Teufel übertragen hatte, auch an der Handlung betheiligte Menschen als komische Figuren auszubilden; wie den Malchus als Gegner Christi oder die Grabeswächter bei der Auferstehung, die besonders in einem von Mone mitgetheilten Osterspiel als „Ritter des Pilatus“ vollständig humoristisch gefasst erscheinen. Eben dahin gehört die beliebte, volksthümliche Charakterisierung der Juden. In einem Osterspiel (mitgetheilt in Hoffmanns Fundgruben II) kommt z. B. der Tanz, den sie um Pilatus herum aufführen, um das Verdammungsurtheil von ihm zu er-

langen, vor. Am auffallendsten ist aber die Scene des Salbenhändlers, welche von schärfster Beobachtung zeugt. Bevor die Frauen zum Grabe Christi kommen, hatte man nämlich eine Scene eingeschoben, in welcher der Einkauf der Salben geschildert wird. Die Episode ist nun in dem oben erwähnten Stücke besonders ausgedehnt; der Händler kommt mit seinen Büchsen an und sucht einen Knecht zu werben, welcher die Leute gut zu betrügen verstehe. Als solcher bietet sich ihm Rubin an, welchem es gelingt, die drei Frauen zum Salbeneinkauf zu bewegen. Eben als diese ihren Handel mit dem Verkäufer geschlossen haben, kommt dessen Frau dazu und beginnt furchtbar zu zanken und zu jammern, dass ihr Mann die Salben zu billig hergegeben hätte, natürlich in der Absicht, dadurch den Preis zu steigern.

Im Laufe der Entwicklung lässt sich nun ein stetiges Zunehmen der komischen Scenen im religiösen Drama erkennen, genau in demselben Grade, als das leidenschaftliche Gefühl sich den leidenden Gottessohn selbst in reinmenschlicher Form, eben nur als durch das göttliche Leiden zum Gotte erhoben, vorstellte. Im XV. Jahrhundert, in dem wir auf dem Gebiete der bildenden Kunst den Naturalismus die Herrschaft gewinnen sehen, entsprang dem gleichen Drange in der Dichtkunst das profane Schauspiel und das Fastnachtspiel, Formen, welche, wenn auch schon früher entstanden, doch erst jetzt ihre eigentliche Ausbildung erhielten. Hier musste der ursprünglich phantastisch sich äussernde Humor, innerhalb der Schranken des Naturalistischen sich haltend, zu ähnlichen Uebertreibungen führen, wie die Darstellungen von Bauernscenen und dergleichen in der bildenden Kunst sie uns zeigten. Betrachtet man aber die Poesie des XV. Jahrhunderts im ganzen, so erscheint sie als eine Art Verflachung, und wir dürften vielleicht daraus den Schluss ziehen, dass in jener Zeit die bildende Kunst in noch höherem Grade Ausdruck der Volksseele war, als dies für die Poesie gelten kann. Erscheinungen, wie die Fastnachtsspiele hätten wir dann als eine Art innerer Ergänzung zur bildenden Kunst aufzufassen, welche doch während dieses Jahrhunderts noch viel mehr mit dem Leiden als mit dem Genre beschäftigt erscheint.

Wir haben uns aber damit von dem, mit dem religiösen Stoffe in Bezug stehenden Genre schon entfernt und können auf das bürgerliche und Bauerngenre nicht näher eingehen, ohne betont

zu haben, dass das von uns sogenannte höfische Genre, welches wir im XIII. und XIV. Jahrhundert zu so entzückenden Erzeugnissen in der Kunst führen sahen, seine augenscheinlichste Analogie in der Poesie der Minnesänger fand, ja im wesentlichen von ihr angeregt ward. Den holden Frühlingszauber, in welchen nur hie und da ein Ton sanfter Schwermuth aus des Menschen Brust dringt, wie ihn die wundervolle Blüte der Minnepoesie, vor allem die Gedichte Walther's von der Vogelweide ausathmen, war der bildenden Kunst zu erwecken versagt, nur dienend konnte sie dem süss duftenden Kelche nahen. Und als die Blume welkte, starb auch sie dahin. Aber auf ganz anderen Gebieten bewährte sich die Lebenskraft deutscher Kunst und Poesie. Der in süsser Schwärmerei hinträumende Jüngling war zum Manne herangewachsen, der fest und kraftvoll im Leben steht, der in sich gefasst, die Welt, wie sie ist, zu sehen, sich nicht scheut. Und sein Auge ward von denjenigen Bildern angezogen, in denen die Natur in der menschlichen Erscheinung am unverhülltesten sich zeigt, in dem Leben des niederen Volkes, besonders der Bauern. Gleichsam vorahnend hat ein Dichter, Neithardt von Reuenthal, schon im XIII. Jahrhundert Vorgänge aus dem Bauernleben mit viel Anschaulichkeit dargestellt. Es sind kleine dichterische Genregemälde, beinahe wie die holländischen Bilder des XVII. Jahrhunderts, bei welchen es sich jedoch meist um Vorwürfe der Minnepoesie, aus dem Höfischen in das Volksleben versetzt, handelte, so dass man an eine scharf charakterisierende und in Manchem übertreibende Schilderung des Bauernlebens, wie die Fastnachtspiele des XV. Jahrhunderts sie bringen, nicht zu denken hat. Erst mit dem Durchbruch des Naturalismus im XV. Jahrhundert konnten Erscheinungen verbunden sein, welchen wir, wie schon erwähnt, in der Litteratur und in der bildenden Kunst begegnen, in letzterer zum Theil von Ersterer angeregt, Erscheinungen, welche wir unter dem Namen des bäuerischen Genres zusammen fassten. Die unbändige Ausgelassenheit, der tolle Humor, die Roheit, Derbheit, die der thierischen verwandte naive Aeusserung aller Gefühle, (welche sich bis zu einem dem Erhabenen verwandten Gefühl des Wegwerfens der Welt und seiner selbst steigern kann), alle ungezügelten Triebe der menschlichen Natur wurden mit mehr oder weniger Recht auf den Bauer übertragen,

dessen Fressereien und Tanzvergnügungen, Feste und Gewohnheiten zum Vorwurf für das derbste Spiel des Humors genommen wurden. Diese ganze Richtung der Poesie hat in den Fastnachtspielen des Hans Sachs ihren vollendeten Abschluss gefunden. Wer nun mit den Schwänken und Fastnachtspielen des XV. Jahrhunderts bis auf Hans Sachs einigermassen vertraut ist, wird so manche der Dürer'schen Gestalten als alte Bekannte begrüssen: als Verbildlichung eines in jener Litteratur und in der öffentlichen Aufführung immer wiederkehrenden, und dadurch dem Volke ganz vertrauten Typus. Ich nenne hier besonders den Stich des Bauern mit seiner Frau (B. 83), des Koches mit seinem Weibe (B. 84), ferner des Sackpfeifers und des tanzenden Bauernpaares, welch letztere beide Erscheinungen besonders in fast allen Fastnachtspielen auftraten, der Sackpfeifer, welcher zum Tanze aufspielen musste, wenn der ganze „Schimpf" vorüber war, und die in wildester Ausgelassenheit tanzenden Bauern, Mann und Frau, welche zuerst in einer Gerichtsverhandlung die gröbsten und fürchterlichsten Dinge gegen einander ausgesagt haben und jetzt, dem Vorschlag des Richters zu einer gütlichen Versöhnung nachgebend, in einer tollen Tanzerei die ganze gegen einander gehegte Grimmigkeit vergessen. Unmittelbar im Leben Gesehenes in typischer Fassung bringen andere Stiche wie „die drei Bauern im Gespräch" (B. 86) und die „Marktbauern" (B. 89) zur Darstellung und es ist bei ihnen weniger, als bei den vorher genannten Werken an eine Beziehung zur Dichtkunst zu denken.

Wenn wir uns der grossen Rolle, welche das Antikische in Dürers Schaffen spielte, erinnern, müssen wir sagen, dass die Litteratur auf dem Standpunkte einer ähnlich freien Verwendung dieser Elemente noch nicht angelangt war. Was von der Antike durch das ganze Mittelalter fortgelebt hatte, war in Deutschland besonders in lehrhaftem Sinne verwendet worden. Die Fabeln, Erzählungen, Spruchdichtungen, Anekdotensammlungen, welche in der Zeit des späteren Mittelalters allenthalben verbreitet waren, bedeuten weniger eine künstlerische Neugestaltung, als vielmehr eine eklektische Zusammenstellung antiker Einzelheiten, welche meist in bestimmter Tendenz geschah. Die deutschen Humanisten wandten sich der Antike mit mehr System zu, aber die Folge davon war, dass der Eindruck dieser neu erstehenden und ge-

ahnten Cultur ein so übermächtiger war, dass an eine freie Verwerthung derselben noch niemand sich wagte, und selbst Dichter wie Celtes zu bedeutenden Originalschöpfungen nicht gelangten. Den ersten Versuch nach dieser Seite machte Hans Sachs. Reich begabt mit naiver Anschauungskraft hat er antike Elemente aufgegriffen und lebensvoll gestaltet, meist allerdings noch in lehrhaftem Sinne. Von einer gleichen Freiheit der Antike gegenüber, wie bei Dürer, können wir auch bei ihm nicht sprechen. Ueber das, was wir in der deutschen Dichtung bis zum XVI. Jahrhundert als phantastisch bezeichnen können, ist im wesentlichen schon bei Besprechung der Teufelskomödie gehandelt worden. Zu erwähnen wäre noch, dass die Totentanzdichtungen die Anregung zu der bildlichen Darstellung dieser Idee gaben. Bei Hans Sachs finden wir das Phantastische kaum in höherem Grade, als schon in der Dichtung des XV. Jahrhunderts.[1]

Hans Sachs erscheint demnach, verglichen mit der Universalität des Dürer'schen Genius, als bei weitem beschränkter. Wir dürfen im Hinblick auf diesen, den Stand der damaligen deutschen Dichtkunst in sich verdeutlichenden Meister sagen, dass die deutsche Poesie bis zum XVI. Jahrhundert nur in geringerem Grade ein Ausdruck deutschen Wesens war, als die bildende Kunst. Ueberhaupt müssen wir in der Litteratur eines anderen germanischen Volkes die Werke suchen, welche uns die Analogie zu Dürers bildnerischem Schaffen bieten.

Die profanen Stoffe glücklich und mit Kraft erfassend haben in der Dichtung unter den germanischen Stämmen zuerst die Engländer menschliches Schicksal und Leiden und humorvollstes Behagen am Spiel mit den Lächerlichkeiten der Erscheinungswelt zu jener Einheit verbunden, in der beide Faktoren, einander ergänzend, das Wesen offenbaren. Was schon in Chaucers Werken sich durchfühlen lässt, gewinnt die vollste Deutlichkeit in dem Aufbau des Shakespeare'schen Dramas. Und merkwürdig genug — so verschieden die beiden Persönlichkeiten und die beider-

[1] Bemerkt mag werden, dass wir einen Hinweis auf die Bekanntschaft des Hans Sachs mit Dürer'schen Werken durch ein Spruchgedicht des Meisters erhalten, «Das Frauenbad», welches nichts anderes, als eine getreue Beschreibung des nach der Dürer'schen Zeichnung von 1496 gefertigten Holzschnittes ist.

seitigen Werke sind, wir können doch bei dem grossen englischen Dichter die deutlichsten Analogien zu Albrecht Dürer gewahren. Die deutsche Poesie war im XVI. Jahrhundert noch viel beschränkter geblieben, als die bildende Kunst, wie sie in Dürer ihre Vollendung gefunden hatte. Erst Shakespeare steht auf einer derjenigen des Nürnberger Meisters analogen Stufe der Entwicklung: der vollen Entfaltung und beherrschenden Verfügung über alle Mittel zu künstlerischen Zwecken des Ausdruckes. Die gleiche Freiheit, mit welcher beide die aufgenommen antiken Vorstellungen verwenden, die gleiche Art der Neuschöpfung, welche sich durch Verbindung des Antikischen mit dem Germanisch-Phantastischen vollzog, so dass für dieses letztere Urelement erst dadurch die bestimmte Formel des Ausdruckes gewonnen schien. In der Verbindung dieser ursprünglich ganz heterogenen Elemente liegt vielleicht die Verwandtschaft des Eindruckes begründet, welchen wir von dem Gebetbuch Maximilians einerseits, von dem „Sommernachtstraum“ andrerseits erhalten. Auch ist das allgemeine Verhältniss von Pathos und Humor bei Shakespeare ein sehr verwandtes wie bei Dürer. Dass auf tiefernste, erschütternde Dinge der derbe Humor der Rüpelscenen oder lustige Spässe folgen, deutet auf ähnliche innere Vorgänge im Dichter, wie wir sie in der Seele des bildenden Künstlers ahnen, der aus so furchtbarer Leidensempfindung heraus die Passion Christi gestaltete, und zugleich tanzende Bauern, Musikanten, phantastische Fabelwesen zeichnete. Ja, wenn es möglich wäre, die zeitliche Aufeinanderfolge der Shakespeare'schen Dramen noch genauer zu bestimmen, liessen sich vielleicht Analogien in der Entwicklung beider Genies constatiren. Nur allgemein mag darauf hingewiesen werden, dass in zweifellos späten Werken Shakespeares wie „Antonius und Kleopatra“ der Humor keine Stelle mehr hat, sondern alles zu einer Grösse und Erhabenheit der Anschauung gesteigert erscheint, wie sie uns ähnlich in dem Spätwerke Dürers, den Aposteln entgegentrat.

Mit gleicher Deutlichkeit wie in den Werken Shakespeares ergiebt sich wohl sonst nirgends die Analogie zu Dürers bildnerischem Schaffen. Nur mit wenigen Worten müssen wir aber des Mannes gedenken, welchen der Meister so hoch verehrte, und der als eine ihm innerlich verwandte Natur betrachtet werden darf:

Luther. In seinem Wesen, welches die furchtbarste Schwermuth, das tiefste Bewusstsein von der Schuld des Daseins, das auf dem Gemüth dieses wahrhaft heiligen Mannes lastete, vereinigte mit dem herrlichsten Humor, in welchem seine reine liebevolle Seele sich befreite, erscheint er als die volle Verkörperung des deutschen Charakters. Ganz besonders müssen wir hier seiner Tischgespräche gedenken und wollen wenigstens eine der herrlichen Stellen anführen: „Ich habe nun etliche Jahre her die Bibel zweimal ausgelesen und wenn sie ein grosser mächtiger Baum wäre, und alle Worte wären Aestlein und Zweige, so habe ich doch an alle Aestlein und Zweige angeklopft und gerne wissen wollen, was darin wäre und was sie vermöchten, und allzeit noch ein paar Aepflein oder Birnlein heruntergeklopft." Und wie viele, wie herrliche Dinge in denen tiefste Bedeutung im Gewande anmuthigen Spieles sich uns bietet, — Ernst hinter Scherz verborgen, — liessen sich noch berichten, doch müssen wir uns mehr als einen kurzen Hinweis hier versagen. Möge jeder selbst Heil und Erquickung an der überströmenden Quelle suchen!

Unwillkürlich drängt nun eine solche vergleichende Betrachtung Dürers, Shakespeares und Luthers zu einer Erwägung, in wie weit auch bei unseren grossen Dichtern und Musikern ein ähnliches Verhältniss von Pathos und Humor sich zeige. Ich würde aber bekennen, auf eine solche viel zu weit gehende Darlegung verzichten zu wollen, und nur jenes Werkes zu gedenken, in dem die Zeit Dürers und Sachsens eine dichterische Verherrlichung im Sinne deutscher Innigkeit und deutschen Humors gefunden hat: Richard Wagners „Meistersinger von Nürnberg". In dem „Hans Sachs" ist uns der deutsche Künstler selbst vor Augen gestellt, wie wir ihn in der Enge und Wirrsal bürgerlicher Verhältnisse die schrankenlose Freiheit innerer Kraft bewähren sehen. Und es genügt darauf hinzuweisen, wie in diesem Werke neben der „Prügelscene" die Melancholie des „Wahnmologes" steht, um zu zeigen, wie Pathos und Humor darin vereinigt sind. Der Dichter der „Meistersinger" ist aber zugleich der Schöpfer des „Ring des Nibelungen" gewesen, und sein letztes Bekenntniss war der „Parsifal".

---

10. Die Bamberger Domsculpturen. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik des XIII. Jahrhunderts. Von Artur Weese. Mit 33 Autotypieen. ℳ 6. —

11. Ueber den Humor bei den deutschen Kupferstechern und Holzschnittkünstlern des XVI. Jahrhunderts. Von Dr. Reinhold Freiherr von Lichtenberg. Mit 17 Tafeln. ℳ 3. 50

12. Studien zur Elfenbeinplastik der Barockzeit. Von Dr. Chr. Scherer. Mit 16 Abbildungen im Text und 10 Tafeln. ℳ 8. —

13. Tobias Stimmers Malereien an der Astronomischen Münsteruhr zu Strassburg. Von A. Stolberg. Mit 3 Netzätzungen im Text und 5 Kupferlichtdrucken in Mappe. ℳ 4. —

14. Die mittelalterlichen Grabdenkmäler mit figürlichen Darstellungen in den Neckargegenden von Heidelberg bis Heilbronn. Aufgenommen und beschrieben von Dr. Hermann Schweitzer. Mit 21 Autotypieen und 6 Lichtdrucktafeln. ℳ 4. —

15. Zur Geschichte der oberdeutschen Miniaturmalerei im XVI. Jahrhundert. Von Hans von der Gabelentz. Mit 12 Lichtdrucktafeln. ℳ 4. —

16. Der Skulpturencyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters und seine Stellung in der Plastik des Oberrheins. Von Kurt Moriz-Eichborn. Mit 60 Abbildungen im Text und auf Blättern. ℳ 10. —

17. Die Basler Galluspforte und andere romanische Bildwerke der Schweiz. Von Arthur Lindner. Mit 25 Textillustrationen und 10 Tafeln. ℳ 4. —

18. Holländische Miniaturen des späteren Mittelalters. Von Willem Vogelsang. Mit 24 Abbildungen im Text und 9 Lichtdrucktafeln. ℳ 6. —









